



UNIVERSIDAD DE CUENCA



UNIVERSIDAD DE CUENCA
FACULTAD DE ARTES

TESIS PARA LA OBTENCIÓN DEL TÍTULO DE MAGÍSTER EN PEDAGOGÍA E INVESTIGACIÓN MUSICAL

Título: Enfoque para el abordaje de la dirección
orquestal, análisis estructural e interpretativo
y montaje de obras orquestales
de Gerardo Guevara

Autor: Lcdo. Willam René Vergara Saula

Directora: Mgst. Arleti María Molerio Rosa

Cuenca, 2015



RESUMEN

El objetivo general de la presente investigación ha sido vincular los procesos compositivos y el pensamiento estético musical del compositor ecuatoriano Gerardo Guevara al mundo de la dirección orquestal, mediante la reflexión y aplicación de conceptos, técnicas y recursos propios de la dirección. Se sometió a un estudio analítico referencial la obra *Galería siglo XX de pintores ecuatorianos*, como forma de muestreo para su aplicación práctica en un concierto que contenga algunas de las obras y de los momentos compositivos más representativos en el repertorio orquestal de Guevara. Los enunciados aplicados en el repertorio seleccionado presentan características rizomáticas, en que la organización de los elementos técnicos no siguen líneas de subordinación jerárquica, pero apoyan sus reflexiones en los conceptos de Francisco Navarro Lara y Emmanuel Siffert, directores y pedagogos muy cercanos a la formación del autor objeto de estudio.

El desarrollo del trabajo realiza múltiples inferencias sobre el trabajo de investigadores y pensadores del mundo del análisis musical, así como de la dirección orquestal, verificando su aplicación y validez sobre la obra de muestreo, por lo que la obligatoriedad de citas extendidas constituye apoyatura fundamental del contenido y de la contextualización de los recursos a emplear. Se verificó la validez de los postulados técnicos mediante su aplicación en ensayos y en el concierto de presentación de las obras de Gerardo Guevara.

La aplicación de los recursos sobre el orgánico de la orquesta sinfónica de la Universidad de Cuenca ofreció resultados satisfactorios, tanto en el trabajo de preparación de las obras como en su presentación formal. En virtud de lo anterior, se advierte que la aplicación de los recursos analíticos a la praxis directorial es factible y arroja resultados positivos en relación con el manejo de la partitura, en su preparación y aprendizaje, por lo que se recomienda su utilización y aplicación técnica sistemáticas.

Palabras clave: Gerardo Guevara (1930); *Galería siglo XX de pintores ecuatorianos*; dirección de orquesta; análisis directorial



ABSTRACT

The overall objective of this research has been to link the compositional processes and the musical aesthetic thought of the Ecuadorian composer Gerardo Guevara, to the world of orchestral conducting, through the reflection and application of concepts, techniques and resources for orchestral conducting. “*Galería Siglo XX*” (*XX Century Gallery*), a work by Ecuadorian painters, underwent a reference analytical study as a way of sampling, for its practical application in a concerto that would contain some of the music and the most representative compositional moments from Guevara’s orchestral repertoire.

The statements used in the selected repertoire have rhizomatic features, in which the technical elements organization do not follow reporting lines, but support their reflections on Francisco Navarro Lara’s and Emmanuel Siffert’s concepts, being them conductors and professors who have very similar training as Guevara’s.

The development of this research makes multiple inferences about the work of researchers and thinkers of the musical analysis and orchestral conducting worlds, verifying their application and validity on the work used as sampling. Thus, long quotes are fundamental support of the content and contextualization of the resources to be used. The validity of the technical assumptions are verified by its application during rehearsals and during the concert in which Gerardo Guevara’s music was featured.

The application of resources on the Symphony Orchestra of the University of Cuenca gave satisfactory results during both, rehearsals and the final presentation. This being said, it is noted that the application of analytical resources, to the conducting practice itself, is feasible and has positive results regarding the management of the orchestral score, during its preparation and learning, for which its use and technical systematic application are recommended.

Keywords: Gerardo Guevara (1930); *Galería Siglo XX* by Ecuadorian painters; orchestral conducting; conducting analysis.



ÍNDICE

RESUMEN	2
ABSTRACT	3
INTRODUCCIÓN	8
1 CAPÍTULO 1. La obra de Gerardo Guevara: entre la dirección y el análisis	21
1.1 Introducción a la vida y obra del compositor Gerardo Guevara	21
1.1.1 Una aproximación al pensamiento estético de Gerardo Guevara	21
1.2 Lineamientos, fundamentos teóricos y conceptos generales de los diferentes postulados en las escuelas de dirección orquestal	30
1.3 De la conexión cinemática del director de orquesta con el análisis estructural e interpretativo de la obra	53
1.3.1 Ejes directoriales	54
1.3.2 Travel.....	54
1.3.3 Impulso motor	57
1.3.4 Motus.....	61
1.3.5 Auftakt	65
1.4 El análisis y su conexión con la cinemática del director de orquesta	69
2 CAPÍTULO 2. La dirección orquestal y el análisis musical: Muestra de abordaje interpretativo en la obra <i>Galería Siglo XX de Pintores Ecuatorianos</i> de Gerardo Guevara	78
2.1 Galería Siglo XX De pintores ecuatorianos	80
2.1.1 Estructura de la obra	81
2.2 PRIMER MOVIMIENTO EN <i>GALERÍA SIGLO XX (DE PINTORES ECUATORIANOS)</i> : EL HOMBRE Y SU MENSAJE	86
2.2.1 Analisis musical	86



2.2.2	Análisis directorial.....	95
2.3	SEGUNDO MOVIMIENTO: CONSTRUCTIVISMO	106
2.3.1	Análisis musical	106
2.3.2	Análisis directorial.....	111
2.4	TERCER MOVIMIENTO: <i>MESTIZAJE</i>	120
2.4.1	Análisis musical	120
2.4.2	Análisis directorial.....	126
2.5	CUARTO MOVIMIENTO: <i>NUEVAS FORMAS</i>	131
2.5.1	Análisis musical	131
2.5.2	Análisis directorial.....	136
CONCLUSIONES		144
BIBLIOGRAFÍA		147
ANEXO 1. ENTREVISTA A GERARDO GUEVARA, POR WILLAM VERGARA.....		152
ANEXO 2. EDICIÓN CRÍTICA DE LA PARTITURA		161



Cláusula de derechos de autor

Willam René Vergara Saula, autor de la tesis “Enfoque para el abordaje de la dirección orquestal, análisis estructural e interpretativo y montaje de obras orquestales de Gerardo Guevara”, reconozco y acepto el derecho de la Universidad de Cuenca, en base al Art. 5 literal c) de su Reglamento de Propiedad Intelectual, de publicar este trabajo por cualquier medio conocido o por conocer, al ser este requisito para la obtención de mi título de (título que obtiene). El uso que la Universidad de Cuenca hiciere de este trabajo, no implicará afección alguna de mis derechos morales o patrimoniales como autor

Cuenca, 23 de marzo de 2015

Willam René Vergara Saula

Nombres completos

C.I: 0301166658



Cláusula de derechos de autor

Willam René Vergara Saula, autor de la tesis “Enfoque para el abordaje de la dirección orquestal, análisis estructural e interpretativo y montaje de obras orquestales de Gerardo Guevara”, certifico que todas las ideas, opiniones y contenidos expuestos en la presente investigación son de exclusiva responsabilidad de su autor.

Cuenca, 23 de marzo de 2015



Willam René Vergara Saula

C.I: 0301166658



INTRODUCCIÓN

La presente propuesta involucra la puesta en escena de cinco obras de Gerardo Guevara para formato de orquesta, y un análisis desde la perspectiva de la dirección orquestal como fundamento para la correspondiente interpretación; lo anterior, sobre la base de presupuestos metodológicos específicos que enfatizarán en los recursos propios de la dirección orquestal, entendiendo como tal un trabajo con elevado nivel creativo, incluso semiológico, dirigido a la generación de recursos interpretativos capaces de apoyar la adaptación-interpretación de un determinado material referencial de trabajo, y a la preparación del director musical con vistas al momento de enfrentar la ejecución pública de las obras.

El enfoque de la presente propuesta se validará desde la experiencia práctica que posee el investigador como director musical, la cual permitirá ofrecer una orientación y punto de vista dentro de una praxis tan abstracta como la dirección orquestal, y la utilización de un sistema analítico que en el futuro podría devenir recurso habitual de los grupos orquestales y de las clases de dirección musical en el país, en lo que al repertorio de compositores ecuatorianos se refiere.

Dentro de este contexto, se desarrollarán la interpretación de cinco obras del compositor Gerardo Guevara y el estudio analítico, estructural e interpretativo de una obra representativa. El conjunto seleccionado corresponde a tres momentos cronológicamente relevantes en la labor creativa de Guevara, y permitirá indagar sobre las características del lenguaje compositivo del autor, estableciendo líneas y directrices de alta pertinencia a la hora de enfrentar la partitura desde el punto de vista del director, en lo concerniente a recursos técnicos e interpretativos.

Pese a la existencia de significativos aportes en torno a la vida y obra del compositor ecuatoriano objeto de estudio, como los trabajos de Guerrero Gutiérrez (1995), Guevara Viteri (1996), la tesis de Godoy (2012) sobre su obra vocal y coral, y las referencias enciclopédicas en Guerrero Gutiérrez (2004-2005), debe llamarse la atención acerca de la ausencia de referencias bibliográficas completas, en cuanto a partituras, sobre las obras de



compositores ecuatorianos del siglo xx que integran los repositorios de las orquestas sinfónicas del país. Asimismo, resulta escaso el material analizado sobre los géneros de cámara y sinfónicos. Esta circunstancia respalda la pertinencia del presente trabajo y deviene motivación para un ejercicio en busca de necesarios aportes.

Según Leonard B. Meyer:

Una partitura que contenga toda la información comunicada por una ejecución individual —cada pequeña variante de duración, afinación, dinámica, timbre, etc.— no solo sería elegible sino que llevaría años para ser escrita y meses para descifrar [...] para el ejecutante, la partitura del compositor constituye una serie de instrucciones que sugieren una cierta interpretación [...] la puesta en acto de una partitura por el ejecutante es controlada en parte por la tradición estilística de la práctica interpretativa [...] las tradiciones de ejecución pueden ser consideradas como una especie de notación no escrita. [Meyer, 1967:13]

A la luz de las reflexiones de Meyer sobre los asuntos referidos a la interpretación, y en particular a la tradición interpretativa, se puede afirmar que la vivencia que cada orquesta o agrupación tiene con su director, sumada a todas las características culturales propias de la práctica y audición habitual de la música, van configurando el sentir¹ y el pensar musical que un ejecutante y director lleva consigo como acumulación informativa en el momento de poner en práctica su oficio, tanto en su calidad de ejecutante como en la de director. Esta carga informativa y cultural suele plasmarse en las partituras y particellas mediante signos y grafías que muchas veces están fuera de lo “convencional”; de acuerdo a la idea artística de los músicos, del director, y a la muy particular forma de mirar la música que posee cada agrupación desde la óptica individual de sus integrantes y desde la también particular gestualidad del director. Si a ello se suma la información relevante que todos los intérpretes tienen sobre el compositor, se añaden valores estéticos a cada obra que se interpreta.

¹ En muchos casos, a la hora de hacer referencia a estilos y géneros ecuatorianos académicos de creación o recreación, esta carga de información musical se puede considerar como vernáculo.



Desde esta perspectiva resulta indispensable poner en retrospectiva aspectos relevantes sobre el hecho musical sinfónico y académico en el Ecuador, desde su utilización en cuanto a escritura mensural, sobre la base de los postulados provenientes de los conceptos de la música occidental y sobre los hechos que desde un punto de vista musicológico pueden denominarse como “música académica ecuatoriana”.

Con la finalidad de delimitar los puntos de abordaje del tema en cuestión, el presente enfoque se circunscribe al momento de creación de la primera Orquesta Sinfónica en el país, pues, aunque el primer conservatorio ecuatoriano data de 1870 (fecha de su primera inauguración) o de 1900 (fecha de su reinauguración), no es sino hasta el 2 de mayo de 1956 cuando aparece legalmente constituida la primera Orquesta Sinfónica del Ecuador; y aunque desde finales del siglo XIX existieron agrupaciones de mixturas instrumentales, puede tomarse esta fecha como la del inicio del sinfonismo en el Ecuador, y la de la consiguiente necesidad de compositores locales que comenzaran a escribir para este tipo de formato, buscando en su entorno materiales sonoros propios de la región para sus composiciones, concibiendo obras de tendencia nacionalista —aunque no exclusivamente—, con propuestas de tipo ecléctico que intentaran encontrar un lenguaje musical propio, como en los casos de Segundo Luis Moreno Andrade, Francisco Salgado, Sixto María Durán, Alberto Moreno Andrade o Salvador Bustamante Celi; por nombrar solamente a los pioneros del movimiento nacionalista.

Esta búsqueda sonora que ha quedado plasmada en partituras, como el caso de las dos *Suites ecuatorianas* de Segundo Luis Moreno, casi un siglo después sigue buscando consolidarse, pues aunque las orquestas sinfónicas del país ejecutan estas obras regularmente, su material está aún en manuscritos y su edición sigue siendo un proyecto que en la actualidad no se ha concretado, lo que limita notablemente su difusión; esto, por citar un solo ejemplo.

Como sostiene Guerrero Gutiérrez:

Es a raíz de la que podría denominarse: primera generación de músicos nacionalistas, conformada por Segundo Luis Moreno Andrade (1882-1972), Sixto María Durán Cárdenas (1875-1947), Francisco



Salgado Ayala (1880-1970) y de Pedro Pablo Traversari Salazar (1874-1956) a principios del siglo xx, quienes comienzan a elaborar nociones y teoría musical nacionalista ecuatoriana, que es difundida a través de sus escritos y de sus obras musicales. Esta pléyade de compositores es además el pilar fundamental de la historia musical escrita. Se debe a ellos los principales trabajos históricos con los que cuenta la musicología ecuatoriana. [Guerrero, 2002: 34]

Es así como desde Segundo Luis Moreno, pasando por Luis Humberto Salgado hasta la generación a la que pertenece Gerardo Guevara, se ha dado al repertorio sinfónico ecuatoriano un lustre característico. En el caso de Guevara, con sus 83 años (Quito, 23 de septiembre de 1930), es en la actualidad el compositor vivo más emblemático del Ecuador, considerado como el vínculo entre las generaciones de músicos nacionalistas y las propuestas musicales contemporáneas.

Iniciado en el mundo musical como oboísta y pianista, Gerardo Guevara fue un músico precoz que tuvo su acercamiento a la música por las coyunturas del trabajo de su padre, quien fue conserje del Conservatorio Nacional de Música de Quito. Habiendo estado en contacto desde muy niño con todo el entorno musical, a los quince años de edad ingresó en las clases de escritura musical de Luis H. Salgado, por lo que el contacto con las inquietudes musicales de su tiempo se hizo evidente. Sus biógrafos apuntan que desde 1952 estudió composición con el músico húngaro Jorge Raycki en Guayaquil, y que desde 1959, con beca de la Unesco, Guevara continuó dichos estudios con Nadia Boulanger en la École Normale de Musique de París. Estudió también musicología en la Universidad de La Sorbonne. Vivió en París por doce años; regresó a Ecuador en 1972, donde fundó el coro de la Universidad Central y la SAYCE (Sociedad de Autores y Compositores Ecuatorianos) en 1973.

Fungió como director de la Orquesta Sinfónica Nacional entre los años 1974-75 y como director del Conservatorio Nacional de Música de Quito entre 1980-88, institución en la que ha sido catedrático y en la cual el autor del presente trabajo pudo asistir a sus clases de Historia de la Música y de Música de Cámara. Basados en su conocimiento y práctica como director de orquesta, en este punto resultan significativos los aportes, puntos de vista y criterios que



el compositor pueda emitir sobre el presente trabajo, los cuales, sin duda, serán un punto de apoyo significativo que se tomará en consideración para la producción del informe final.

En muchas de sus entrevistas, Gerardo Guevara se ha confesado como un nacionalista, aunque su perspectiva musical es amplia, original y cualitativa, sin rehuir del uso de las técnicas de tendencia más vanguardista.

La colaboración con notables personajes del mundo de las letras del Ecuador, como Medardo Ángel Silva (*Se va con algo mío*), Jorge Enrique Adoum (*Geografía*) y Jorge Carrera Andrade (*Tierras*), ha legado un catálogo que muestra su discurrir por el eclecticismo musical.

Tras una breve retrospectiva del panorama académico musical en el Ecuador y una somera semblanza del compositor cuya obra constituye objeto de estudio, en este punto, será preciso enfrentar las diversas inquietudes técnicas que intérpretes y directores suelen plantearse. Para ello, será preciso considerar la actividad del director musical, su conocimiento y manejo de la mayor cantidad de recursos técnicos, su capacidad analítica y sus posibilidades para fusionar dichos recursos (vistos como herramientas que permiten materializar un concepto musical sobre una obra en particular); además, todo el material escrito por los grandes pedagogos y pensadores del mundo del análisis, de la psicología de masas y de la dirección propiamente dicha.

Aunque en su etapa final la interpretación de una obra es un aspecto con mucho de personal, es frecuente que la ausencia de una sistematización analítica a su respecto y la falta de herramientas técnicas sea siempre limitantes que pueden restar visibilidad cultural a dicha obra musical, aun siendo relevante. Es por ello que la reflexión del maestro Guillermo Scarabino, sustentada en su amplia experiencia, adquiere gran relevancia: “Interpretar una partitura tiene dos etapas: 1) formarse un concepto de su contenido y 2) realizarlo, es decir, ponerlo en acto” (Scarabino, 2011: 45).

Según Umberto Eco, cuando un código asocia los elementos de un sistema transmisor con los elementos del sistema transmitido, el primero se convierte en expresión del segundo, el cual, a su vez, se convierte en contenido del primero (Eco, 1991: 83).

En el caso de la interpretación musical, cuando una partitura (código) asocia los elementos de la idea musical (sistema transmitido) con los



elementos gráficos de la escritura musical (sistema transmisor), los elementos gráficos se convierten en expresión potencial (aún no realizada) del contenido de la idea musical.

Músicos como Gustav Mahler dieron ya un gran valor al análisis musical previo a la interpretación, al ligar el trabajo del compositor con el del director y al intentar anotar en cada pasaje acotaciones que ayuden tanto a músicos como a directores a conseguir el ideal compositivo propuesto. En este punto, deben ser considerados algunos elementos de la partitura acerca de los cuales el director debe tomar decisiones propias, sean desde el punto de vista del tempo, de la agógica, etcétera, para coadyuvar a una interpretación lo más acertada posible sobre la base de un análisis integral tanto de la estructura musical como de los recursos técnicos propios de cada compositor, e incluso de la dirección misma, que posibiliten una “interpretación”.

Así como el proceso de composición es un proceso de selección de algunas combinaciones —entre una casi infinidad de posibilidades—, el director, a su vez, selecciona algunas —entre muchas— posibilidades de interpretación; es decir, realiza una decodificación para elaborarse un concepto del texto que tiene entre manos.

En este contexto, el empleo del término *interpretación* requiere algunas precisiones. Desde la experiencia académica y de dirección musical, no es posible ofrecer soluciones específicas ni modelos preestablecidos para *interpretar*. La interpretación descansa en un largo proceso de educación, de aprehensión de conocimientos técnicos, científicamente validados; y se enriquece con la praxis cultural del propio ejercicio interpretativo, que conlleva una experimentación creadora sistematizada.

Con esta finalidad, el conocimiento y empleo de recursos propios del análisis musical resultan puntos de partida para acordar un concepto interpretativo asociado a herramientas que involucren aspectos puramente técnicos e incluso hermenéuticos.

La pertinencia de las propuestas sobre el lenguaje y el contenido del mundo de la dirección orquestal, como las que presenta el joven director y



catedrático español Francisco Navarro Lara,² abre un abanico de posibilidades teóricas sobre las que sustentar puntos de vista que conjugan lo técnico con lo interpretativo en un sutil balance de conocimiento, experiencia y experimentación. Navarro Lara muestra una línea de recursos técnicos y gestuales renovados en su libro inédito “Los secretos del maestro”,³ dedicados a los estudiantes y a los profesionales del mundo de la dirección. Esta obra contiene criterios fundamentales sobre la técnica de dirección, que muestran uno de los caminos a seguir al momento de abordar una partitura en cuanto a tratamiento del material antes de dirigir, recursos técnicos y manejo del sonido propiamente dicho, tanto para el novel director como para los fines investigativos en cuanto recursos posibles.

Navarro Lara refiere los cinco planos dimensionales en la dirección orquestal que a continuación se citan *in extenso*:

- 1) **Primer Plano Dimensional: Gestos Motores**; son los que inciden sobre el movimiento (Auftakt, Impulso Motor, Pulso y sus alteraciones, Compases, Cortes de Sonido, etc.).

² Francisco Navarro Lara nace en Bujalance (Córdoba) en 1969. Estudia Dirección de Orquesta en la Hochschule Fur Musik de Viena (Austria) y en el Instituto Superior de Arte de La Habana (Cuba) obteniendo su Licenciatura en Dirección de Orquesta con Matrícula de Honor como nota media del Expediente Académico (título homologado en España) y realizando un Doctorado en Ciencias sobre el Arte (Especialidad en Dirección de Orquesta) con Mención Honorífica. Ha dirigido en España, Austria, Dinamarca, Italia, Japón y Cuba a cantantes del prestigio de José Carreras, Montserrat Caballé o Victoria de los Ángeles, entre otros, y a agrupaciones como la Orquesta Filarmónica de Tokio, la Orquesta Century de Osaka, la Orquesta Nacional de la Radio de Dinamarca, la Orquesta Sinfónica Amadeus, o a la Orquesta de Cámara Internacional Rusa de la que fue Director Titular. Es autor de varias publicaciones de entre las que destaca su libro titulado *Nueva técnica de dirección de orquesta, coro y banda de música* (Editorial Alvarellos, Lugo, 2000). Ha ocupado la Cátedra de Dirección de Orquesta en el Conservatorio Superior de Música de Málaga y ha sido Profesor Asociado de Musicoterapia de la Universidad de Málaga. Ha sido Director Titular de la Antología de la Zarzuela de José Tamayo, con la que ha realizado conciertos en más de quince países de Europa, América y Asia. En la actualidad ocupa por oposición la Plaza de Director Titular de la Banda Municipal de Música y de la Orquesta Sinfónica de Huelva, y es Director Honorífico de la Orquesta Sinfónica Nacional de Paraguay. (Tomado del sitio web del autor; <http://musicum.net>.)

³ Libro facilitado por el autor para el presente trabajo. En el sitio web del autor (véase referencia en nota anterior) existen reseñas por capítulos.



- 2) **Segundo Plano Dimensional: Gestos Sonoros**; son los que inciden sobre el sonido (Dinámica, Articulación, Peso Sonoro, Ataques, Emisión del Sonido, Timbre, etc.).
- 3) **Tercer Plano Dimensional: Gestos Expresivos**; son los que transmiten la intención musical (Fraseo, Carácter, etc.).
- 4) **Cuarto Plano Dimensional: Gestos Energéticos**; son los que manifiestan los procesos musicales tensionales compresivos, expansivos y estáticos.
- 5) **Quinto Plano Dimensional: Gestos Espirituales**; son los que muestran la esencia íntima de la obra de arte musical. [Navarro Lara, 2010, cap. 3: 8]

Por servir de orientación, resultan significativos también los conceptos, sentencias, recomendaciones y comentarios de grandes directores de orquesta, localizables en libros, entrevistas y filmes. Entre ellos, vale mencionar los de Hector Berlioz (1803-1869), Richard Wagner (1813-1883), Félix Weingartner (1863-1942), Richard Strauss (1864-1949), Nikolai Malko (1883-1961), Hermann Scherchen (1891-1966), Hans Swarowsky (1899-1975), Max Rudolf (1902-1995), Fernando Previtali (1907-1985), Herbert von Karajan (1908-1989), Sergui Celebidache (1912-1996), Erich Leinsdorf (1912-1993), Igor Markevitch (1912-1983), Jean Fournet (1913-2008), Pierre Dervaux (1917-1992), Rederik Prausnitz (1920-2004), Pierre Boulez (n. 1925), Gunther Schuller (n. 1925), Seiji Ozawa (n. 1935), Michael Halasz (n. 1938), Guillermo Scarabino (n. 1940), Carlos Kalmar (n. 1958), Gustav Meier (n. 19--), entre otros.

Completan estos aportes, las obras de autores como Forte & Gilbert (1982)⁴ y Corrado (2010). De este último proceden los fundamentos y métodos

⁴ Existe traducción al castellano por Pedro Purroy Chicot, bajo el título de *Introducción al análisis schenkeriano* (Editorial Labor, Barcelona, 1992). Sin embargo, aunque no se desconoce esta propuesta, la presente investigación seguirá los fundamentos y métodos de análisis de Corrado (2010). Si se desea profundizar en el tema del volumen señalado, vale mencionar que las fuentes primigenias del análisis schenkeriano se encuentran en *Der freie Satz*, tercer volumen de *Nuevas teorías y fantasías musicales de Heinrich Schenker*, publicado por primera vez en Viena en 1935, luego en 1956, y editado y traducido al inglés por Ernst Oster bajo el título de *Free Composition* (Schirmer Books, 1979). Dover Editions publicó en



del presente trabajo; en esencia, los que dicho autor aplicara a la obra musical de Juan Carlos Paz.

Los propósitos y fundamentos metodológicos del presente trabajo se explican a continuación.

Objetivo general: Realizar una propuesta metodológica para la aplicación de la técnica de dirección e interpretación orquestal a la obra *Galería Siglo XX de pintores ecuatorianos*, del autor Gerardo Guevara.

Desde un punto de vista metodológico, debe indicarse que Omar Corrado explica en su obra el “eclecticismo de los procedimientos” con que opera; y sus razonamientos, una vez estudiados y confrontados con el objetivo anterior, reafirman el desarrollo del presente trabajo bajo similares premisas que las de este autor; entre ellas:

La heterogeneidad preside también las perspectivas analíticas que sostienen el estudio de la obra en su economía interna. No se utiliza aquí a la obra para legitimar un método de análisis. Se parte, por el contrario, de su singularidad, de sus cualidades sensibles y estructurales, de los estímulos, las preguntas y vías de entrada que aquella provoca, aunque esta apuesta a la intuición y a la inteligencia musicales como punto de arranque del proceso de conocimiento resulta irritante para una epistemología dura del análisis. El eclecticismo de los procedimientos puestos en juego, los ajustes constantes de foco, se corresponden, por otra parte, con los incesantes cambios de frente que la producción misma ejercita. Así, el estudio se aplica a revelar⁵ las constantes de un grupo de obras compuestas en determinado período a partir de un mismo conjunto de premisas o se concentra, por su representatividad, en una sola. Puede descansar en la homogeneidad de base que aporta la persistencia de un método compositivo altamente codificado, o destacar los modos en que el estilo sostiene la heterogeneidad formal de superficie. Aprovecha los procedimientos numéricos cuando permiten formalizar

1969 *Five Graphic Music Analyses*, bajo el cuidado de Felix Salzer, con análisis de obras de Bach, Haydn y Chopin.

⁵ En el original aparece el término *relevar*, que es errata evidente. Por ello, al citar se le enmienda con el término correcto: *revelar*.



determinadas configuraciones, o lo fenomenológico cuando las cualidades del material y su despliegue temporal lo aconsejan. Marca tanto la normalidad cuanto la excepción si la música [se] adhiere a soluciones de lenguaje preexistentes. Recurre a la crítica genética si ella ilumina el proceso de constitución del discurso. El recorrido es, por lo general, inductivo; se inicia en los elementos básicos del lenguaje para ascender a los niveles superiores de organización. La abundancia de fragmentos de partituras en el texto obedece al hecho de que la mayor parte de la obra no ha sido editada ni grabada [...], por lo cual resulta imprescindible suministrar al lector un mínimo de información que le permita seguir el curso de los análisis. [Corrado, 1982: 16]

Los presupuestos anteriores darán al análisis un alto valor que permitirá, tanto al instrumentista como al director, indagar y adentrarse en la obra por medio de la partitura.

Es entonces objetivo primordial del análisis musical comprender el porqué y el cómo de una obra musical: ¿por qué una obra está hecha?, ¿cómo está hecha? Asimismo, vincular el pensamiento musical que guió al compositor para su creación, los materiales sonoros de los que se hizo uso, qué estructura formal ayudó a organizar la obra y cuáles de las características estilísticas y funcionales la condicionaron. Así también, en qué medida estos parámetros configuraron la obra. La dimensión musical que puede alcanzar o que alcanza una obra se mide entonces mediante el análisis musical, que constituye la vía más segura para entender una obra musical en todas sus dimensiones.

Presentar los datos encontrados de la forma más clara y concisa posible es uno de los desafíos que tiene frente a sí un análisis musical, pues se corre el riesgo de quedarse en la superficialidad de la descripción y en la imposibilidad de poder describir los hallazgos hechos en una partitura. De esta afirmación se desprende el hecho de que analizar es descubrir y clarificar aquello que está oculto siguiendo un orden y una secuencia que no desmiembre la partitura sino que le dé coherencia y totalidad con la única finalidad de no volver a ocultar lo que se haya encontrado.

Por todo esto, el análisis musical demanda un esfuerzo que permita plantear un esquema estructurado, claro, conciso y ordenado. Frente a este



esfuerzo está la antítesis que habla de los procesos abstractos del hecho musical. Al ser un “arte formal” se diferencia de otras artes por ser, en su caso, a semántico, como los elementos que lo forman: melodía, ritmo, armonía, timbre, dinámica; hasta llegar al sonido mismo en tanto forma de producción y difusión, también abstractas.

Pero la abstracción musical se asemeja mucho, en cuanto a recursos, a la abstracción que envuelve a la arquitectura; es por eso que, como similitud, en estas dos áreas de las artes liberales se encuentra el uso de simetrías como constante de variabilidad. Son entonces las simetrías las que dan al cerebro humano la posibilidad de construir estructuras que incluso el cerebro de aquellos que no poseen ninguna educación musical, detecta inconscientemente a manera de relaciones o simetrías, y son esas simetrías las responsables de que un conjunto de sonidos suene a música.

Son estas relaciones de simetría las que proporcionan coherencia a una obra, producen sensaciones como tensión, estatismo, relajación, lirismo, conclusión, etc.

Según el criterio de Luis Robles, el análisis persigue tres objetivos básicos que él enuncia de esta manera:

- 1) Reconocer con precisión los diferentes elementos de la obra: forma, melodía, ritmo, textura, armonía, timbre, dinámica, etc.
- 2) Estudiar qué relaciones se establecen dentro de cada uno de los elementos y también entre ellos.
- 3) Extraer conclusiones sobre el porqué y la lógica de esas relaciones, porqué lo dispuso así todo el compositor, qué pretendía. [Robles, s/f]

Si se considera la simetría como punto de equilibrio en la arquitectura, en la música hay que enfrentar el hecho de su evolución temporal, la cual oculta y vuelve difícil observar la simetría en las obras. Al existir una amplia variedad de relaciones, su definición y categorización se muestra muy esquiva y solicitan la anuencia de conceptos e ideas como las de Clemens Kühn, quien propuso una “escala” de categorías, las cual serán enunciadas de mayor a menor grado de relación:



- a) repetición;
- b) variante;
- c) contraste;
- d) carencia de relación (cfr. Kühn, 1989: 17-32).

De vuelta al compositor objeto de estudio, a su obra y a su conexión con el mundo de la dirección, debe apuntarse que si a la hora de analizar y dirigir una obra musical se ponen en juego las funciones mentales más elevadas (la capacidad de abstracción, comparación, inducción, deducción, análisis y síntesis), se hace necesario demostrar desde los postulados académicos que dirigir una obra es un testimonio a la vez que un salto al vacío, donde los únicos soportes son los invaluable aportes que otorgan el estudio exploratorio, el análisis y las contribuciones que el propio compositor pueda dar sobre su obra —como en este caso—, pues en la exploración del material que será analizado se deberá incluir, además de la recaudación del material de la mano del compositor, la recopilación de las partituras utilizadas por los directores encargados de los anteriores montajes de las obras objeto de estudio y de las particellas que permitan confirmar un punto de vista y de partida interpretativo.

A la luz de las técnicas de documentación, está la posibilidad de recaudar información relevante sobre las impresiones, puntos de vista y demás factores concomitantes que coadyuvarán a enfocar las obras, desde la mirada del director, del compositor y del intérprete (instrumentista), utilizando los criterios de orden estilístico, formal y estructural de las obras elegidas para este trabajo desde la perspectiva crítica de “las tradiciones” interpretativas a las que se han adscrito tanto los directores, las orquestas y las obras mismas.

La búsqueda y recopilación de los registros audiovisuales de las obras en estudio permitirán referenciar los alcances en cuanto a objetivos interpretativos, analizando sus condiciones de montaje, criterios de los directores, de solistas y la visión del compositor sobre el trabajo realizado por el director en tanto medio para alcanzar la calidad máxima de la obra, a la vez que generar un aparato crítico que permita validar el enfoque propuesto en dicho trabajo.

Finalmente, conviene resaltar la importancia capital que se ha dado en el presente trabajo a los cometarios, opiniones y puntos de vista del compositor motivo de estudio, que es la fuente primaria con la que contará este proyecto



para alcanzar un resultado óptimo. A tal efecto, resultó de vital importancia la entrevista con el compositor, que se reproduce íntegramente en carácter de anexo; texto que, sin duda, tendrá valor para otros estudios y acercamientos a la producción del músico.



1 CAPÍTULO 1. LA OBRA DE GERARDO GUEVARA: ENTRE LA DIRECCIÓN Y EL ANÁLISIS

1.1 INTRODUCCIÓN A LA VIDA Y OBRA DEL COMPOSITOR GERARDO GUEVARA

1.1.1 Una aproximación al pensamiento estético de Gerardo Guevara

Este primer capítulo se propone lograr una aproximación al pensamiento estético del compositor Gerardo Guevara, mediante reflexiones que muestren una panorámica general. En este sentido, se abordarán los aspectos más relevantes de su vida, buscando un encadenamiento entre las influencias recibidas y experimentadas como ejecutante, docente y director de orquesta. De esta forma, se intenta contextualizar los hechos que permiten entender su pensamiento musical. Parte importante de este corpus será también identificar ejemplos, procesos y construcciones musicales concretas que den una perspectiva de la posición estética de Gerardo Guevara, en busca de precisar las constantes que caracterizan el proceso creativo de este compositor ecuatoriano.

1.1.1..1 Influencias en la construcción de la especulación compositiva

Construir una mirada del pensamiento compositivo de Gerardo Guevara, requiere enunciar algunos de los factores que configuraron su postura estética y que, en pequeña o gran medida, muestran los epígrafes contextuales y conceptuales que labraron su actividad como compositor. Los antecedentes formativos y las experiencias vividas en el transcurrir de sus primeros años de estudio, muestran a un Guevara totalmente dedicado a lo que sería su futura vida profesional; pues, del lado formativo, tuvo la oportunidad de nutrirse de la experiencia de compartir y estudiar con compositores como Luis Humberto Salgado, con quien estudió en el Conservatorio Nacional de Música, sitio donde nació y creció. Su condición de hijo del conserje del Conservatorio le permitió palpar las necesidades, tanto artísticas como formativas y económicas, de un gremio que más tarde lo recibiría como a uno de sus más connotados referentes en el Ecuador.



Entre los aspectos formativos que van construyendo el espectro compositivo de Gerardo Guevara, es posible definir dos directrices. La primera está orientada hacia influencias que le proporcionaron las obras de corte popular;⁶ la segunda es la influencia que obtuvo de sus estudios regulares del conservatorio, donde el eje central de la enseñanza está basado en la música denominada académica,⁷ con compositores esencialmente europeos.

Esta formación académica se produjo gracias a una beca otorgada por el entonces rector del Conservatorio Nacional, don Sixto María Durán.⁸ En el transcurso de ella, pudo estudiar oboe, violín, piano, y estar en las clases de armonía de Luis Humberto Salgado,⁹ lo cual puede considerarse un primer

⁶ Tocó el piano desde los 12 años en diversas agrupaciones populares, donde pudo compartir experiencias con músicos de la época, como los hermanos Jorge y José Salgado, Enrique Espín Yépez, Carlos Bonilla y Claudio Arízaga. Su paso por formaciones artísticas de este tipo se extendió hasta los años 50, en agrupaciones como la de Luis Aníbal Granja y la Orquesta de los hermanos Blacio en Guayaquil.

⁷ El presente estudio adopta los puntos de vista de Fidel Pablo Guerrero, quien en la revista *El Diablo Ocioso-10* hace referencia a este término en el Ecuador: “A nivel internacional, la musicología tradicional ha establecido una clasificación general para organizar la música de cualquier parte: Música popular (que es denominada como mesomúsica por Carlos Vega); y Música académica. Se podría aumentar otra categoría, que sirva a intereses de la diversidad cultural en nuestro medio: Música étnica (culturas tradicionales ancestrales: indígena, afro y montubia), Música popular (mestiza, ciudadana, urbana), Música académica (llamada también culta, sapiente, seria, etc.). A partir de esas clasificaciones se pueden subclasificar los géneros bajo cada cultura musical, por ejemplo: Música étnica: sanjuanito, yumbo, danzante, etc. Música popular: pasillo, pasodoble, etc. Música académica: romanza ecuatoriana, sinfonía ecuatoriana, etc.”

⁸ Compositor ecuatoriano nacido en Quito el 6 de agosto de 1875; pertenece a la primera generación de compositores ecuatorianos y fue fundador del primer conservatorio de música, del que más tarde Durán sería tres veces director. Como compositor, escribió marchas, música folclórica, música clásica y música de cámara. Fue también colaborador en muchas revistas y periódicos. Murió el 13 de enero de 1947.

⁹ Nace en Cayambe en 1903, y muere en Quito en 1977; pertenece a la segunda generación de compositores ecuatorianos. Fue un compositor de música clásica de Ecuador; autor de varias sinfonías, óperas, ballets y conciertos.

Luis Humberto estudió 18 años en el Conservatorio Nacional de Música, donde se graduó en 1924. Fue profesor y dos veces director de la institución. Escribió un *Texto de Armonía* en dos volúmenes, mantuvo una columna especializada en *El Comercio* de Quito y colaboró con varias publicaciones nacionales e internacionales.



acercamiento al pensamiento nacionalista musical ecuatoriano, donde también dio su aporte el profesor de composición Belisario Peña,¹⁰ llegando hasta la figura de Jorge Raycki,¹¹ maestro húngaro de composición, quien desde el rectorado del Conservatorio Antonio Neumane de Guayaquil, sería su mentor.

Yo tenía mi formación musical, pero a través de Raycki estudié las obras de Bela Bartok, y eso influyó mucho en mis ideas compositivas, porque al estudiar sus métodos encontré su concepto de nacionalismo musical; por eso, entre 1952 y el 57 estudié el folclor del Ecuador como asistente de Raycki en el coro del Conservatorio. En el 54, y a pedido de Carlos Zevallos Menéndez, presidente del Núcleo del Guayas de la Casa de la Cultura Ecuatoriana, compuse para piano *La tunda*, sobre un texto de Adalberto Ortiz. Con los 2 400 sucres que me pagaron me casé con Nancy Adoum Auad. En el 55 ayudé a Raycki a organizar varios concursos de composición a nivel nacional para dotar de repertorio a los conjuntos corales, ganando el Concurso de Guayaquil con el sanjuanito de mi pueblo. También compuse dos pasillos, uno para coro y otro para orquesta de cámara, llamados *Guayaquil, Pórtico de Oro* con texto del poeta Pablo Hanníbal Vela y *El espantapájaros*. Nació mi único hijo, llamado Juan Cristóbal, que hoy vive en París y es arquitecto. [Pérez Pimentel, s/f]

La especulación de procedimientos y lenguajes tímbricos y armónicos dentro del discurso compositivo nacionalista será una búsqueda constante durante estos años; búsqueda que también se relacionó directamente con el mundo de las letras y el ballet. Justamente en este período, Guevara se relacionó con diversas figuras del mundo literario,¹² como Alejandro Velasco,

¹⁰ Nace en 1902 y muere en 1959; perteneció a la segunda generación de compositores ecuatorianos. Entre sus composiciones se destacan 24 preludios para piano, 48 piezas características, algunos nocturnos, otras piezas nacionales, fugas y trabajos contrapuntísticos, música de cámara, un cuarteto y dos tríos para piano, así como varias romanzas.

¹¹ Investigador y pedagogo húngaro radicado en Guayaquil entre las décadas del cincuenta al setenta.

¹² Escritores ecuatorianos destacados, pertenecientes a la generación poética de Madrugada a los Tzantzicos, comprendida entre 1920 y 1950.



Jorge Carrera Andrade, Jorge Enrique Adoum, entre otros; hecho que será una constante a lo largo de toda su labor compositiva.

Marzo de 1959 significa un antes y un después en la vida de Gerardo Guevara, pues una serie de sucesos en lo personal y profesional permiten marcar esta época como definitiva en su construcción intelectual, musical y artística, sobre la base de la consecución de una beca que le permitió estudiar en París con la reconocida profesora Nadia Boulanger.¹³

Fue a través de la maestra Boulanger que Guevara comenzó a forjar nuevas ideas, encontrando elementos heterogéneos, recursos técnicos y estéticos que aportarían a su composición, marcada por un pensamiento de carácter nacionalista. Estudió con Boulanger entre 1959 y 1962 en forma continua, luego por temporadas hasta 1965. En opinión de Guevara: "Era amplia en sus conocimientos y pudo identificar en mi música las características andinas y los ritmos tradicionales" (Pérez Pimentel, s/f).

La década de los 60 es para Guevara una época de producción compositiva y aprendizaje en vínculo con las estéticas de ruptura, con un enfoque *avant-garde*,¹⁴ en que recorre el camino de las corrientes racionalistas de la música contemporánea como la música concreta y la electroacústica. Es quizás entre estas dos corrientes donde sea posible encontrar una persistencia o cierta jerarquización común en la especulación intelectual, unida a una especie de racionalismo como actitud compositiva.

Este tiempo de formación y desarrollo compositivo permite hacer previsible que su estética musical se inclinará hacia un interés por la música con contenidos nacionalistas, además de ir construyendo un pensamiento como director musical, pues tuvo en sus manos el estreno de sus propias obras junto a orquestas inglesas y francesas, como la que dirigió en el balneario de Bath, en el sur de Inglaterra, interpretando sus variaciones del *Salve, salve, gran*

¹³ Nace en París el 16 de septiembre de 1887 y muere el 22 de octubre de 1979; fue una compositora, pianista, organista, directora de orquesta, intelectual y profesora francesa que formó y enseñó a muchos de los grandes compositores del siglo XX.

¹⁴ El *avant-garde* en francés, o *vanguardismo*, se refiere a las personas o a las obras que son experimentales o innovadoras; en particular, en lo que respecta al arte, la cultura y la política.



señora, contando con la presencia de Yehudi Menuhin¹⁵ y Nadie Boulanger, entre otros asistentes.

La búsqueda de Guevara como compositor se centró paulatinamente en la generación de nuevos lenguajes dentro de la composición nacionalista ecuatoriana, en lo que se refiere al desarrollo tímbrico y a nuevas maneras de estructurar los ritmos, armonías y formas tradicionales.

En este camino, es de prever que su formación demandaría otros recursos, tales como la dirección orquestal y la musicología, y que estas necesidades lo llevarían a enriquecer su formación hasta obtener, en 1967, el título de Director de Orquesta en la Escuela Normal de Música en París. Posteriormente ingresó al Departamento de Música de la Sorbona, donde estudió Musicología con el musicólogo Jacques Chilly.¹⁶ Aquí su óptica compositiva daría cabida a puntos de vista estéticos nacidos desde la musicología, propiciando un giro en la perspectiva de estudio de los compositores y de la manera en la que, desde un punto de vista musicológico, se pueden analizar las obras, indagando en su origen y el contexto en que esas obras se produjeron. Esta búsqueda y estudio dio sus frutos, y le llevó a grabar para el sello Riviera su obra basada en el texto tradicional quichua *Wawaki*, que contaba con instrumentos nativos como el pingullo, el arpa, el bombo, el rondador, dos guitarras, dos voces, coro y contralto solista.

Sin duda, la exploración de su propio entorno fue estructurando una base conceptual y crítica que crearía los cimientos de una posición estética definida. En 1968 recibió el Diploma de Musicólogo, extendido por la Escuela de Musicología de la Sorbona, y en 1969 pudo participar como director de las obras de jóvenes compositores que estudiaban y radicaban en París; colectivo con el cual pudo visitar algunas provincias francesas.

Hasta este momento se ha considerado el espacio formativo de Gerardo Guevara y sus raíces como medio de configuración estética; sin embargo, su

¹⁵ Yehudi Menuhin (Nueva York, 1916-Berlín, 1999), violinista y director de orquesta nacido en Estados Unidos, con nacionalidades suiza (1970) y británica (1985); de origen ruso (con ascendencia judía). Menuhin es considerado uno de los más grandes violinistas del siglo xx.

¹⁶ Nace en París el 24 de marzo de 1910 y muere en Montpellier el 21 de enero de 1999; fue un musicólogo y compositor francés muy importante para el panorama musical de la posguerra.



estudio incesante de las nuevas técnicas compositivas y la especulación constante sobre sus procesos creativos, junto a la reflexión estética que se asocia a esta construcción, se mantienen como un continuo hasta la actualidad.

Llegado el año 1971 fue invitado a Quito en carácter de director por la Orquesta Sinfónica Nacional del Ecuador; esto coincidió con la oferta de un contrato de la Universidad Central para fundar y dirigir su coro. Sobre este momento se ha apuntado:

Entonces sintió que su presencia era necesaria para revitalizar nuestra música. Su esposa le advirtió que estaba renunciando a una brillante carrera en Francia por un futuro incierto en un país pequeño, donde la población no sabía leer música y posiblemente no comprendería sus obras, y como no se pusieron de acuerdo en el punto, advino la separación, pues ella prefirió quedarse con su hijo en París antes que aventurarse en Quito. El divorcio se produciría tres años después.
[Pérez Pimentel, s/f]

La ruptura que significó dejar todo un universo formativo en el corazón de la culturalmente céntrica Europa parisina, así como a su familia, arroja a la luz —a grandes rasgos— las posibles convicciones estéticas relacionadas con el proceso profesional de Gerardo Guevara, dado que son asumidas, desde una mirada actual, como ejes constructivos dentro de su producción artística musical.

El giro que suponía el regreso a su país se vio asociado a un cúmulo de actividades que se bifurcaron en su labor como docente, investigador, gestor, miembro de comisiones asesoras, miembro de sociedades artísticas y director musical, desde donde siempre ha buscado explorar el estado del arte y de la música en Ecuador, lo cual se debe reconocer como una conducta activa en el ámbito musical contemporáneo.

Tal realidad promueve ahondar en los rasgos estéticos que dan coherencia al lenguaje musical del compositor, desde la perspectiva del montaje de sus obras con la mirada de la dirección orquestal de por medio. Es por este motivo que se indaga en los recursos y parámetros más significativos, articulando su funcionalidad con ejemplos concretos dentro de su producción musical, para lo cual el análisis directorial, formal, armónico y estructural de la obra *Galería*



siglo XX de pintores ecuatorianos, suite orquestal, 1976, servirá de ejemplo para la puesta en escena de una selección cronológica de algunas de sus obras.

Adentrarse en su labor como compositor, implica organizar y hacer una cronología de su producción musical.

CRONOLOGÍA DE LA PRODUCCIÓN MUSICAL DE GERARDO GUEVARA:

- 1) *Inspiración para piano*, 1950
- 2) *El espantapájaros* (pasillo), ca. 1979
- 3) *Despedida*, 1957
- 4) *Apamuy Shungo, para piano*, 1958
- 5) *Yaguar shungo ballet, para orquesta sinfónica, coro y recitantes*, 1958
- 6) *Geografía, para barítono y piano* (textos de Jorge Enrique Adoum), 1960
- 7) *Tierras, para barítono y piano* (texto de Jorge Carrera Andrade), 1960
- 8) *Primer cuarteto de cuerdas*, 1960
- 9) *El Hombre planetario, para barítono y piano* (textos de Carrera Andrade), 1962
- 10) Tres preludios para piano: *Recitativo, Albazo y Sanjuanito*, 1963
- 11) *Cantata de la paz, para barítono, orquesta y coro* 1963-64
- 12) *Segundo cuarteto de cuerdas*, 1963-64
- 13) *Atahualpa, para coro*, 1965
- 14) *Indios, para coro*, 1965
- 15) *Se va con algo mío*, pasillo, 1967
- 16) *Danzante del destino*, 1967
- 17) *Danzante de la ausencia*, 1967
- 18) *Yaraví del desterrado*, 1967
- 19) *Tuyallay*, 1967
- 20) *Ismos, para violín, viola, cello, oboe, clarinete y piano*, 1970
- 21) *Ecuador, suite orquestal*, 1972



- 22) Cinco miniaturas (*Panecillo, Pichincha, La Compañía, Avenida Veinticuatro de Mayo, Quito Norte*) para flauta, corno, oboe, clarinete y fagot, 1973
- 23) *Quito: arrabal del cielo, para coro* (texto de Jorge Reyes), 1974
- 24) *Galería siglo xx de pintores ecuatorianos, suite orquestal*, 1976
- 25) *El Panecillo* (textos de Eloy Proaño), 1977
- 26) *Solsticio de verano* (sanjuanito), 1977
- 27) Tres melodías para soprano y orquesta de cámara sobre textos de Ana María Iza (*Iba a fugarme, Pasillo, Aquí me paro y grito*), 1978
- 28) *Tríptico para Coro*, 1978
- 29) *Jaguay*, 1980
- 30) *Combate poético, para barítono y piano*, 1980
- 31) *Otoño, para canto y piano*, 1980
- 32) *Fiesta, para piano*, 1982
- 33) *Diálogos, para flauta y piano* (dedicada a Luciano Carrera), 1982
- 34) *Recitativo y Danza para guitarra*, 1983
- 35) *Juegos*, 1983
- 36) *Suite ecuatoriana*, 1985
- 37) *Cuaderno pedagógico para alumnos de piano*, 1985-86
- 38) *Et in terra pax hominibus, para barítono y orquesta* (texto de J. E. Adoum), 1987
- 39) *Huayra Shina, para soprano, barítono y orquesta*, 1987
- 40) *Historia, para orquesta*, 1990
- 41) *Del maíz al trigo* (tonada), 1993
- 42) *De mestizo a mestizo, para orquesta* (tres movimientos), 1994
- 43) *Pater Noster, para coro*, 1997
- 44) *Eloy Alfaro, para orquesta*, 2011

En este sentido y en base a los apuntes de Rodolfo Pérez Pimentel, [Pérez Pimentel (s/f)], se pudo establecer un relativo orden cronológico, donde se consideraron las peculiaridades y cambios significativos en el lenguaje, interconectando aspectos que permitieron asociar procesos significativos.

Estas etapas o períodos han sido estructurados atendiendo a criterios operacionales que, en el contexto de la presente investigación, posibilitan



caracterizar la totalidad de la propuesta composicional. Desde luego, es imposible considerar las opiniones y la posición (de mayor carga subjetiva) que asume el compositor sobre este tema, sin enfrentarlas, en ocasiones, a la percepción y al análisis de un enfoque más objetivo, como el empleado con vistas al presente trabajo.

Cada uno de los períodos de su música mantiene un factor común que se exterioriza en el desarrollo constante y progresivo del lenguaje del compositor, donde es evidente una profunda reflexión y un dinámico avance.

La diversidad, extensión y profundidad de enfoques posibles, relacionados con la estética compositiva de Gerardo Guevara, conlleva riesgos diversos como la carencia de especificidad. En este sentido, se ha intentado realizar una síntesis, seleccionado parámetros específicos que, sin duda, son especies de constantes medulares del lenguaje compositivo de este autor; entre ellos se destacan las influencias nacionalistas, que recorren toda su obra; la elaboración tímbrica, así como elementos armónicos y formales que dan cuenta de una incesante búsqueda, redundando en la riqueza de los elementos constitutivos.

Para enfocar un posible análisis estético de las obras seleccionadas del autor objeto de estudio, se tomará el concepto de *poiesis externa* que se desarrolla partiendo de los datos del compositor acerca de su obra y analizándola sobre la base de estos y de las características de la composición, desentendiéndose de cómo está percibida (cfr. Nattiez, 1990).

La información ofrecida por Gerardo Guevara respecto al tratamiento de los parámetros descritos dentro de sus obras, ha proporcionado un sustancial marco teórico-conceptual que permitió un sugerente nivel de reflexión.

Según los criterios de selección planteados, se ha seleccionado la obra orquestal *Galeria siglo xx de pintores ecuatorianos* para la realización del análisis directorial y estructural; este enfoque servirá de modelo para la interpretación en concierto de la obra en estudio.

Para la realización del concierto se ha determinado el siguiente programa:¹⁷

¹⁷ El programa se ha establecido según las normas definidas para la Maestría en Pedagogía e Investigación Musical.



- 1) *Primer divertimento*, para orquesta de cuerdas, 1960
- 2) *Galería siglo XX de pintores ecuatorianos*, suite orquestal, 1976.
- 3) *Et in Terra Pax Hominibus*, para barítono y orquesta (texto de J. E. Adoum), 1987
- 4) *Ecuador*, suite orquestal, 1972
- 5) *Apamuy Shungo*, versión orquesta y barítono, 1958

Los criterios para la selección de las obras que forman parte del concierto obedecen a los elementos que siguen:

- Importancia del tratamiento del contenido nacionalista en la obra y su aporte al arte musical desde el enfoque estético, teórico y técnico.
- Producción que exponga con claridad y pertinencia los parámetros de formación académica, ligados a artes y ciencias afines como la literatura y la etnología.
- Aporte significativo desde el entramado orquestal, que demande la anuencia de la técnica de dirección orquestal para su montaje e interpretación.

1.2 LINEAMIENTOS, FUNDAMENTOS TEÓRICOS Y CONCEPTOS GENERALES DE LOS DIFERENTES POSTULADOS EN LAS ESCUELAS DE DIRECCIÓN ORQUESTAL

Hacer una analogía entre la gran cantidad de literatura existente para el repertorio instrumental, como el caso del piano o el violín, frente a la literatura especializada de la dirección orquestal resultaría un proceso extenso y poco satisfactorio; pues esta última, al ser la más joven de las disciplinas de la música, aún está construyendo sus postulados y modificando vertiginosamente sus puntos de vista.

Conviene citar aquí algunos de los enunciados principales de connotados directores, pensadores y teóricos del mundo de la dirección orquestal, para, en alguna medida, generar una serie de criterios que aclaren en torno a una especialidad del mundo de la música que pertenece, en última instancia, al



ámbito de la *cinemática*,¹⁸ y que como movimiento motriz y/o quironímico promueve el sonido como la más abstracta de las áreas del pensamiento musical.

En cuanto sonido, vale enunciar el criterio del maestro Sergiu Celibidache (1912-1996), director orquestal, quien señala:

La música no es de naturaleza estática, no existe como un Dasein Zustand, esto es, como un estado definido. Siempre está en evolución, sin alcanzar una forma definitiva de existencia. ¿Dónde se halla la Séptima Sinfonía de Bruckner?, ¿en la partitura? Esta no es más que una señal, una estenografía¹⁹ que nos permite, si la seguimos, vivir la música. Es un modo para utilizar el sonido.

Pero la música no es el sonido, y, sin embargo, sin él no puede materializarse. El sonido puede devenir música si se dan determinadas condiciones. El sonido, que en primer lugar es un agente físico, puede trasladarnos más allá de cualquier contingencia física. Todo deseo de comprender y gozar de las relaciones entre los sonidos y su vínculo con el mundo afectivo humano puede ser trascendido. Dicho esto, la relación del hombre con el sonido no es simbólica como el lenguaje, sino directa. El sonido ocupa una posición especial en la estructura sensorial del hombre; no conozco un camino más breve que el sonido para llegar a la trascendencia. [Celibidache, s/f]

Esta constante evolución a la que se refiere Celibidache lleva a pensar que, en tanto directores de orquesta, no se puede plantear, a este punto de la

¹⁸ La **cinemática** (del griego *κινεω*, *kineo*, movimiento) es la rama de la física que estudia las leyes del movimiento de los cuerpos sin considerar las causas que lo originan (las fuerzas) y se limita, esencialmente, al estudio de la trayectoria en función del tiempo. La aceleración es el ritmo con el que cambia la velocidad. La velocidad y la aceleración son las dos principales magnitudes que describen cómo cambia la posición en función del tiempo.

¹⁹ La **estenografía** (del griego *στεγανος* *steganos*: cubierto u oculto, y *γραφος*, *graphos*: escritura), es la parte de la criptología en la que se estudian y aplican técnicas que permiten el ocultamiento de mensajes u objetos, dentro de otros, llamados portadores, de modo que no se perciba su existencia. Es decir, se trata de ocultar mensajes dentro de otros y de esta forma establecer un canal encubierto de comunicación, de modo que el propio acto de la comunicación pase inadvertido para observadores que tienen acceso a ese canal.



historia de la dirección, la idea absoluta de una técnica para la dirección orquestal, pues frente a todo director se encuentra la idea iniciática del “intérprete”, con la consideración de que este intérprete no puede producir por sí solo el sonido requerido: necesita la anuencia de las personas ejecutantes de instrumentos que conforman una orquesta.

Conviene ahora, llevados de la mano del pensamiento de Igor Stravinsky y de su *poética musical*,²⁰ analizar este aspecto crucial: “La noción de intérprete sobrepasa los límites que están impuestos al ejecutante, o que este se impone a sí mismo en su propio ejercicio, que termina en la transmisión de la música al oyente. La noción de ejecución implica la estricta realización de una voluntad explícita que se agota en lo que ella misma ordena” (Stravinsky, 2006: paginación).

Esta noción fue dada por Stravinsky a partir de la multiplicidad de “caprichosas” y nada fundamentadas ejecuciones de múltiples músicos de la época, que bien pudieran aplicarse a la actualidad, bajo la retórica²¹ pero nada fundamentada idea de interpretación en que el intérprete se orienta buscando su camino entre extremos antitécnicos riesgosamente atractivos y facilistas, muchas veces farisaicos, con una interpretación simplista de un texto que se sabe incompleto e imperfecto, o algunas veces con la utilización del texto ajeno mediante cuya realización se presume una intención del autor, de la cual se

²⁰ La *Poética musical* es una obra del compositor ruso Igor Stravinsky (1882-1971) que reúne las seis lecciones magistrales de música que dio en la Universidad de Harvard durante el año académico 1939-1940. Estas sesiones fueron impartidas en francés y quedaron para la historia como una de las más completas y profundas sobre el fenómeno musical de la segunda mitad del siglo XX. Fueron publicadas en traducción al español de Eduardo Grau por El Acanalado, si bien existen otras ediciones. (Cfr. Stravinsky, 1952.)

²¹ La retórica es la disciplina que se ocupa de estudiar y de sistematizar procedimientos y técnicas de utilización del lenguaje, puestos al servicio de una finalidad persuasiva o estética, añadida a su finalidad comunicativa. Históricamente, la retórica tiene su origen en la Grecia clásica, donde se entendía, en palabras de los tratadistas clásicos, como el *ars bene dicendi*, esto es, la técnica de expresarse de manera adecuada para lograr la persuasión del destinatario (etimológicamente, la palabra es un helenismo que proviene del griego ρητορικὴ [τέχνη], «rhetorikè [téchne]»).



desprende su fin compositivo, llevando esta interpretación a ser un medio para la manifestación de su propia subjetividad.

De tal circunstancia se desprende la imperiosa necesidad de mantener la fidelidad frente a los hechos que ocurren en una partitura, debiendo entenderse como una fidelidad no objetivable, pues interpretaciones objetivamente diferentes pueden ser igualmente fieles. Finalmente, la interpretación de una obra es un asunto de “actitud moral” ante el compositor y su obra: la misma actitud moral que le impone al intérprete la indagación y reflexión permanente sobre el contenido y significado de la obra.

Conviene dedicar atención a la idea de una técnica única y absoluta para la dirección orquestal: esfuerzo marcado por numerosos obstáculos metodológicos, pues en la técnica de dirección, como en la de composición, no hay mecánicas únicas que puedan ser vistas o tomadas como gimnasias iniciáticas o avanzadas (o peor aún, como gimnasias Brahmsianas, Schubertianas, etcétera), dado que el director estudia, busca, duda, profundiza, infiere, ejerce y se aprovisiona en las demás ramas del conocimiento a la hora de ensayar, de dirigir un concierto o de planificar un movimiento, que permitan a sus manos la consecución de un fin artístico.

Ante este postulado se erige como antítesis el hecho de que en la dirección los asuntos gestuales no solo se practican sino que se profundizan, agudizan y refinan —al igual que en los instrumentos—, lo cual valoriza en alto grado los movimientos que forman parte del léxico del director.

Puede ejercitarse una analogía con el mundo de los instrumentos de arco, donde la producción inicial de sonido se limita a un movimiento que requiere tirar y empujar el arco; movimiento básico que no es diferente a lo largo de toda la literatura escrita para esos instrumentos —sin tomar en cuenta las técnicas extendidas, desarrolladas en la música contemporánea—, en cuanto a mecanismo mínimo requerido.

Con el uso del término *estilo* aparecen sutilezas que hacen que el instrumentista busque, en sus movimientos, recursos que le permitan proporcionar al sonido cualidades específicas como el ataque, la duración, etcétera; características que son particulares para cada época y para cada compositor, aunque en esencia el movimiento siga siendo con un arco arriba o abajo.



Entonces, será el manejo del sonido, el conocimiento profundo del período, del compositor, el manejo particular de los recursos y su particular forma de ordenamiento lo que proporcionará validez al movimiento de un instrumentista, así como al movimiento quironímico del director; lo anterior, para desmerecer el generalizado uso de una marcación métrica sin contenido, sin sustento, cargada de altas dosis de violencia musical escudada en poses y falsos trazos de inspiración pseudoartística o, en el peor de los casos, calcomanías distorsionadas de estéticas de directores emblemáticos.

Renacen aquí las viejas preguntas *¿por qué?*, *¿cómo?* y *¿para qué?* de un movimiento de un director, pues si la profesión del director tuviera como objetivo, como fin último y como límite un esquema de compás, esta no tendría razón de ser; sería tanto como pretender que un violinista con un conocimiento de las digitaciones básicas sobre las cuatro cuerdas y un manejo de un arco arriba y otro abajo quisiera darle valor a un concierto de Chaikovski basado en su puro amor por la música.

Para enfatizar este hecho en el mundo del arte, es de utilidad el legado fílmico dejado como herencia por el recientemente desaparecido director musical italiano Claudio Abbado,²² pues los movimientos de los primeros años de Abbado distan diametralmente de los del Abbado de los últimos años. Similares ejemplos pueden hallarse en Karajan, Bernstein, Celibedache, entre otros. Para describir este hecho, podrían citarse las palabras del célebre director alemán Wilhelm Furtwängler,²³ quien sostiene:

²² Claudio Abbado (Milán, 26 de junio de 1933-Bolonia, 20 de enero de 2014). Director de orquesta italiano, considerado uno de los grandes del podio orquestal y lírico de la posguerra. Junto a Riccardo Muti está considerado uno de los sucesores de la tradición italiana encarnada por Arturo Toscanini y Victor de Sabata. Titular desde 1989 de la Filarmónica de Berlín (al frente de la cual sucedió al mítico Karajan), este músico italiano poseía una técnica envidiable que le permite abordar desde composiciones barrocas hasta las más complejas surgidas de la Escuela de Darmstadt. Activo defensor de la música contemporánea (son numerosos sus estrenos de obras de Nono, Stockhausen, Kurtág, Rihm o Manzoni, entre otros), Rossini y Mahler fueron dos de sus especialidades.

²³ Wilhelm Furtwängler (Berlín, 1886-Baden-Baden, Alemania, 1954). Director de orquesta y compositor alemán. Exponente de una manera subjetiva e hiperexpresiva de entender la interpretación orquestal, fue uno de los directores que mejor supo expresar la grandeza épica y la emoción interiorizada de las grandes páginas del repertorio romántico y tardorromántico



Está claro que la técnica del director depende de la persona, en la medida en que colaboran en ella sus necesidades expresivas individuales. Un Stravinsky no persigue un mismo sonido ideal de orquesta que un Richard Strauss; aunque sea involuntariamente, ello se reflejará en su técnica de dirección. Por lo demás, existe hoy una técnica de dirección, que se estudia en libros y se practica por doquier, una técnica estandarizada, que obtiene un sonido orquestal también estandarizado. Es la técnica de la rutina, cuyo objetivo final es obtener que los músicos toquen exactamente juntos. Se erige de este modo en objetivo final, lo que debería un presupuesto evidente de cualquier ejecución orquestal. Este tipo de técnica jamás podrá satisfacer las exigencias de la música, que siempre adolecerá de algo mecánico y somero; la masa, el “aparato”, pesa sobre el espíritu y lo asfixia. Recordemos la frase de Tolstoi: el 95 por ciento de toda actividad artística es rutina, se puede aprender; no es esta parte la que importa, sino únicamente los últimos 5 por ciento. [Furtwängler, 1937]

Se desvanece así la idea de que los movimientos por sí solos conducen a una gran interpretación, pero se asienta la tesis de que los movimientos deben ser profundizados y que, obviamente, estos también deben ser aprendidos; es aquí donde se le otorga un valor al hecho de la “técnica de la dirección

germano, de los que fue un maestro indiscutible. Sus versiones de Beethoven, Wagner, Bruckner o Richard Strauss, muchas de ellas preservadas por el disco, superan el estadio de recreación para convertirse en verdaderas creaciones. Después de transitar por diversos teatros de ópera de segunda fila, en 1920 sucedió a Richard Strauss al frente de los conciertos sinfónicos de la Ópera de Berlín. Dos años más tarde hizo lo propio con Arthur Nikisch en la Gewandhaus de Leipzig y la Filarmónica de Berlín. Su asociación con esta última formación llegaría a ser mítica y se mantuvo intacta hasta la muerte del director, con una única y breve interrupción después de la Segunda Guerra Mundial, cuando Furtwängler, acusado de colaboracionismo con el régimen hitleriano, fue sometido a un proceso de desnazificación durante el cual fueron prohibidas sus actuaciones. Su relación con el nazismo es precisamente uno de los puntos más controvertidos de su biografía, ya que permaneció y trabajó durante ese período en Alemania, pero ha de reconocerse que en más de una ocasión se enfrentó a los jerarcas nacionalsocialistas para defender obras y compositores condenados por el III Reich.



orquestal” en tanto movimientos que coadyuvan a un fin que puede ser aprendido, estudiado y desarrollado en forma personal.

Ahora bien, ¿de dónde proviene entonces esta idea de gesticular con las manos para producir determinado tono, sonido, color, matiz, etcétera? Ya se ha hecho mención a la *quironimia* o *quironomía* como la utilización de movimientos manuales por parte del director para significar los elementos rítmicos de la obra musical y sus distintos matices con la finalidad de dar coherencia a su interpretación.

Esta utilización quironímica le era propia al canto gregoriano, cuyo fundamento estaba en la marcación de los tiempos compuestos por ser estos los que dejan percibir con mayor claridad las pulsaciones del movimiento rítmico. Solo en casos excepcionales el director marcaba los tiempos simples, a la manera de compases de 2/8 y 3/8 de la “música moderna”.

Los dos movimientos fundamentales que se describen mediante la quironomía son los de las *arsis* y las *thesis*.²⁴

El *arsis* se representa por un movimiento curvo ascendente de izquierda a derecha, y su comienzo coincide exactamente con el del tiempo compuesto.

La *thesis* se representa con un movimiento curvo descendente de izquierda a derecha. La parte inferior de la curva coincide con el comienzo del tiempo compuesto (cfr. Anexo 2).

²⁴ En una definición general, “*arsis* y *thesis* se refieren a las partes más fuertes y más débiles de un compás musical o de un pie poético. La *arsis* y la *thesis* serían el incremento y disminución del pie en el ritmo del compás; o el subir y bajar de la voz en el tono o el acento. Consecuentemente, en la música y métrica griega la *arsis* es una nota inacentuada (anacrusis), pero en la poesía latina y la poesía moderna es la sílaba acentuada (*ictus*)” (Wikipedia, 2015).

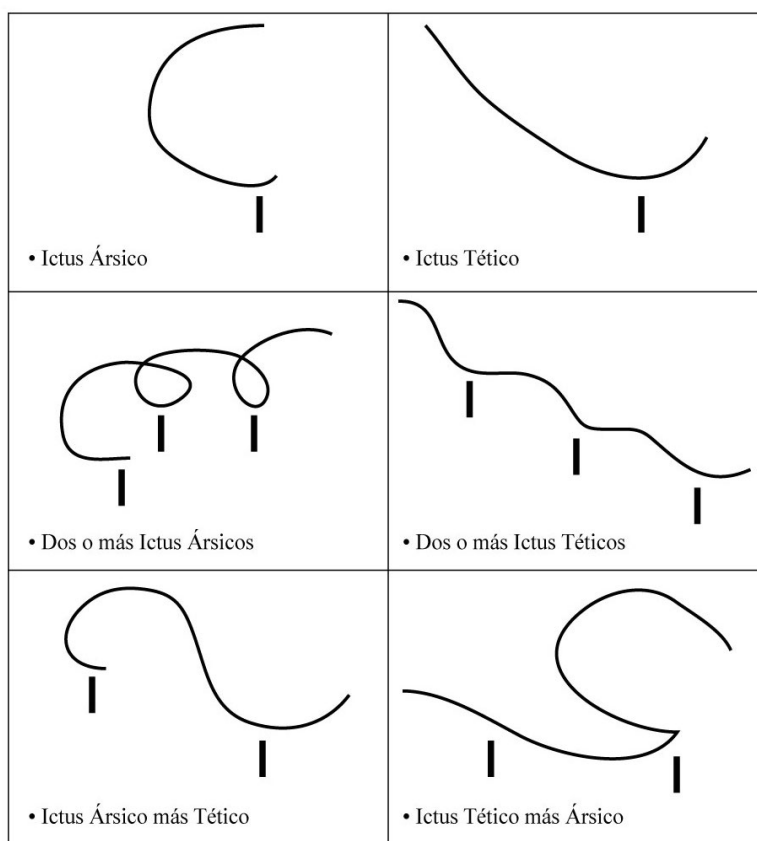


Fig. 1. Movimiento de *arsis* y *thesis*

(Fuente: *La quironimia. Canticum novum*, Bogotá, 2013-2015,
http://interletras.com/canticum/quironimia_lta.html)

El texto precedente lleva a inferir que necesariamente la figura del director era ya un asunto requerido en la misma génesis de las agrupaciones, pero, sin topar asuntos indagatorios de origen rupestre por requisito histórico, se hace imperativo referir el nombre de Claudio Monteverdi,²⁵ quien gestó la actual

²⁵ Claudio Monteverdi (Cremona, actual Italia, 1567-Venecia, 1643). Compositor italiano. La figura que mejor ejemplifica la transición en el ámbito de la música entre la estética renacentista y la nueva expresividad barroca. Educado en la tradición polifónica de los Victoria, Lasso y Palestrina, este músico supo hacer realidad la nueva y revolucionaria concepción del arte musical surgida de las teorías de la Camerata Fiorentina, que, entre otras cosas, supuso el nacimiento de la ópera. Una fecha clave en su evolución fue la del año 1607, en que recibió el encargo de componer una ópera. El reto era importante para un compositor educado en la tradición polifónica que hasta aquel momento había destacado en la composición de madrigales a varias voces, pues se trataba de crear una obra según el patrón que Jacopo Peri y Giulio Caccini; ambos músicos de la Camerata Fiorentina, habían establecido en su *Euridice*, una obra en un nuevo estilo, el llamado *stile rappresentativo*, caracterizado por el empleo de



orquesta sinfónica en su *Orfeo* (1607), indicando en su partitura original que el grupo ejecutante debía estar formado por treinta y seis músicos: violines, violas, cellos, un contrabajo, dos claves, dos órganos de concierto, una o dos arpas, tiorbas, cornetas, trompetas y sacabuches. Monteverdi había dado así surgimiento a la música instrumental.

Se habla de Jean Baptiste Lully²⁶ como el primer director, quizá más por lo anecdótico que por el hecho en sí. A saber, Lully dirigía sus composiciones con la orquesta de cuerda de la corte (*Les vingtquatre violons du Roy*) golpeando el suelo con un bastón de considerables dimensiones, de tal manera que al escuchar el golpe los músicos asimilaban el pulso musical. En una de sus interpretaciones, Lully golpeó uno de sus pies con el bastón, con tan mala fortuna que la gangrena terminó con su vida poco tiempo después.

Es conocido también que los primeros directores de orquesta no se colocaban al frente del grupo de músicos, sino que, mediante el batir de palmas, los golpes en el suelo o la percusión de rollos de pergaminos o partituras, guiaban al conjunto desde dentro de él. El concepto de dirección era entonces acústico; es decir, una referencia sonora del tempo que debían tener las obras y que debían seguir los músicos.

El período barroco muestra ya a compositores dirigiendo sus obras, sentados al clave o el órgano, apoyando las entradas y ordenando el *tempo* mientras ejecutaban la parte del *basso continuo*.

Con la consolidación de la orquesta sinfónica en el siglo XVIII, Johann Stamitz y Joseph Haydn establecieron orquestas con flautas, oboes, fagotes, trompas, trompetas, timbales y cuerdas en la ciudad alemana de Mannheim. Wolfgang Amadeus Mozart introdujo en esta formación el clarinete, quedando consolidada lo que hoy se conoce como “orquesta a dos” u orquesta clásica.

una sola voz que declama sobre un somero fondo instrumental. Una pieza dramático-musical en la que a cada personaje le correspondía una sola voz. Para la época esto suponía un cambio de mentalidad radical: el abandono de la polifonía, del entramado armónico de distintas voces, por el cultivo de una única línea melódica, la monodia acompañada. El resultado fue *La favola d'Orfeo*, composición con la que Monteverdi no solo superó el modelo de Peri y Caccini, sino que sentó las bases de la ópera tal como hoy la conocemos.

²⁶ Jean Baptiste Lully (1632-1687), compositor de la corte de Luis XIV.



Con el desarrollo de la formación orquestal devino también el desarrollo de formas musicales cada vez más extensas y complejas; se volvió imperativa entonces la figura de un líder, que para ese entonces solía ser el primer violín de la orquesta. A él se encomendaban la marcación de entrada, los cortes, cambios de tempos, calderones, etcétera, los cuales hacía con su arco.

En el caso de montajes operísticos, eran dos los encargados de la dirección: el clavecinista —que muchas veces era el compositor— para las arias y recitativos, y el primer violín para los pasajes netamente instrumentales de la orquesta.

Cuando en el siglo XIX las orquesta alcanzaron mayores dimensiones, se hizo totalmente necesaria la figura de una persona que condujera la nutrida agrupación; es así como algunos historiadores encarnan en Beethoven la figura del primer director de orquesta. Los biógrafos beethovenianos anotan que en el estreno de la *Séptima sinfonía* en Viena, el 8 de diciembre de 1813, durante un concierto de caridad para los soldados heridos en la Batalla de Hanau, el propio Beethoven dirigía la orquesta, la cual estaba compuesta por músicos de cualidades ilustres, tales como Louis Spohr,²⁷ Giacomo Meyerbeer,²⁸ Johann Nepomuk Hummel,²⁹ Ignaz Moscheles,³⁰ Domenico Dragonetti³¹ y Antonio Salieri.³² Tras este concierto, uno de los músicos comentó:

²⁷ Louis Spohr (5 de abril de 1784-22 de octubre de 1859) fue un compositor, violinista y director de orquesta alemán del período romántico. Su nombre fue Ludwig Spohr, pero se le conoce habitualmente con la pronunciación francesa de *Louis*.

²⁸ Giacomo Meyerbeer (o Jakob Liebmann Meyer Beer; Tasdorf, actual Alemania, 1791-París, 1864) fue un compositor alemán. Representante más destacado de La grand-opéra francesa, subgénero caracterizado por su temática histórica, gran aparato escénico y preeminencia coral y orquestal.

²⁹ Johann Nepomuk Hummel (Presburgo, 1778-Weimar, 1837) fue un pianista y compositor alemán. Alumno de Mozart, de Clementi, de Albrechtsberger, de Salieri y de Haydn. Compuso música de cámara, óperas y, sobre todo, piezas para piano, obras características del gusto posclásico.

³⁰ Ignaz Moscheles (Praga, 23 de mayo de 1794-Leipzig, 10 de marzo de 1870) fue un compositor y pianista virtuoso, bohemio, cuya carrera se desarrolló principalmente en Londres, pero también en Leipzig, donde sucedió como director del conservatorio por un período a su amigo y alumno Felix Mendelssohn.



Al mismo tiempo que venía el *sforzando*, abría los brazos, que antes tenía cruzados sobre el pecho, hasta el máximo. Cuando la orquesta debía interpretar un *piano*, se agachaba todo lo bajo que quería que sonara; luego venía un *crescendo* y entonces se enderezaba poco a poco hasta que entraba el *forte*, que él subrayaba con un salto en el aire, y a veces hasta daba gritos inconscientemente para reforzar el *forte*. Las nuevas sinfonías de Beethoven gustaron extraordinariamente, sobre todo la *Séptima* en *la* mayor. ¡El maravilloso segundo movimiento! [Lago, 2002]

Aunque existen tratadistas (cfr. Lago, 2002) que comentan negativamente las capacidades directoriales de Beethoven, no se puede negar que fue él quien hizo que la labor del director se convirtiera en imprescindible, pues el carácter y la expresividad de su música necesitaban de una mirada que buscara, sugiriera y planteara una determinada intención musical, unificara los calderones y orientara a la orquesta durante los períodos de silencio.

A partir de este paso sugerido por Beethoven, fueron muchos los compositores de su tiempo y los posteriores que se colocaron frente a la orquesta para dirigir sus composiciones. Carl Maria von Weber, Felix Mendelssohn, Franz Liszt y Johannes Brahms fueron algunos de estos celebres músicos, los cuales, heredando la tradición de dirigir con el arco, proveniente del período barroco, tomaron la batuta para apoyar la visión de los numerosos músicos de las orquestas.

Avanzado el período romántico de la música, fueron dos connotados músicos los que habrían de teorizar sobre la dirección orquestal y proponer la

³¹ Domenico Dragonetti (Venecia, 1763-Londres, 1846). Compositor y contrabajista italiano. Autor de música para su instrumento, su nombre ha quedado ligado a una manera de utilizar el arco en el contrabajo.

³² Antonio Salieri (Legnago, 18 de agosto de 1750-Viena, 7 de mayo de 1825). Compositor de música sacra, clásica, ópera, y director de orquesta italiano. Pasó la mayor parte de su vida en la corte imperial de Viena, para la que fue compositor y maestro de capilla. Su filosofía artística se resume en el título de una de sus óperas célebres: *Primero la música y luego las palabras*. Durante su carrera tuvo como alumnos a músicos noveles que lograron gran fama, como Beethoven, Schubert, Liszt, Czerny y Hummel. Entre sus pupilos estuvo incluso uno de los hijos del propio Mozart, lo que junta una vez más sus nombres y ayuda a desmentir la leyenda de la mala relación existente entre los dos compositores.



dirección de orquesta como una ciencia que debía estudiarse: Richard Wagner³³ y Hector Berlioz,³⁴ quienes escribieron críticas y manuales sobre el arte de la dirección orquestal.

De esta forma, se llega a la emblemática figura de la batuta, Hans von Bülow,³⁵ conocido también como el primer director profesional que no fue compositor.

³³ Cfr. Wagner, 1869.

³⁴ En 1843 Hector Berlioz en su “Grand traité d'instrumentation et d'orchestration moderne” (Gran tratado de la instrumentación y la orquestación moderna) introduce los primeros conceptos de dirección al ampliar la plantilla de la orquesta sinfónica. En un breve epígrafe, habla de cómo debe dirigirse esa nueva gran masa sinfónica, lo que le sirvió para ganarse la confianza de algunos jóvenes interesados en el mundo de la dirección orquestal que se convertirían en sus alumnos.

³⁵ “Nació en Dresde, y desde los 9 años fue alumno de Friedrich Wieck (padre de Clara Schumann). Sin embargo, sus padres insistieron en que estudiase Derecho en lugar de Música y lo enviaron a Leipzig. En esa ciudad conoció a Franz Liszt, y al escuchar la música de Richard Wagner —específicamente, el estreno de *Lohengrin* en 1850— decidió ignorar las órdenes de su padre y en su lugar hacerse una carrera como músico. Obtuvo su primer trabajo como director en Zúrich en 1850, recomendado por Wagner. Por su notoria falta de tacto, Bülow se ganó la antipatía de muchos de los músicos con los que trabajaba. Por ello fue despedido de su trabajo en Zúrich, pero al mismo tiempo ya comenzaba a ganar renombre por su habilidad para dirigir sin partitura obras nuevas y complejas. En 1851 se convirtió en estudiante de Liszt, casándose con la hija de Liszt, Cosima, en 1857. Durante los años 1850 e inicios de los 60 se mantuvo en actividad como pianista de recitales, director y escritor, siendo muy conocido tanto en Alemania como en Rusia. En 1864 fue nombrado director de la Ópera de la Corte de Múnich (hoy Teatro Nacional de Múnich u Ópera Estatal de Baviera), y fue en este puesto donde adquirió gran fama. Dirigió los estrenos de dos óperas de Wagner: *Tristan und Isolde* y *Die Meistersinger von Nürnberg*, en 1865 y en 1868, respectivamente, siendo ambas inmensamente exitosas. Sin embargo, su esposa Cosima mantenía una aventura extramatrimonial con Richard Wagner desde 1866, y en 1868 lo dejó, llevándose a dos de sus cuatro hijos —las dos que Richard Wagner adoptó como suyos— y en 1870 se divorció de von Bülow para casarse con el compositor. Pese a esto, von Bülow siguió siendo discípulo de Wagner y nunca desarrolló resentimiento contra él; incluso lamentó su muerte y continuó dirigiendo sus obras.

”Además de apoyar la música de Wagner, von Bülow fue un promotor de la música de Brahms y Chaikovski. Ofreció el estreno mundial del *Concierto N° 1 para piano* en Boston en 1875, una jornada tempestuosa deslucida por los abucheos, interrupciones e insultos.



Hacia finales del siglo XIX las libertades que los directores se tomaban en sus interpretaciones habían llegado a la desmesura, sin consideración alguna hacia las puntualizaciones del compositor sobre la partitura, ni afincadas en un profundo estudio. Wagner muestra ya su preocupación en su texto:

La ejecución en la orquesta de nuestra música instrumental clásica produjo en mí, cuando aún era muy joven, una impresión penosa, que se ha reproducido en época más reciente cuando he asistido a las mismas ejecuciones. Toda la expresión, toda la vida, toda el alma que las obras me habían revelado en el piano o a la simple lectura de la partitura, apenas las descubría en la ejecución orquestal, y, desde luego, puedo afirmar que pasaban inadvertidas a la mayor parte de los oyentes. Me sorprendió, sobre todo, la debilidad de la cantinela mozartiana, que, en otro tiempo, me había parecido llena de profundo sentimiento. Las causas de este fenómeno no me fueron claramente reveladas sino mucho después; las he expuesto al pormenor en mi *Informe sobre la fundación de una escuela alemana de música en Munich*, trabajo al cual remito al lector curioso. Estas causas proceden indiscutiblemente de la absoluta carencia de un verdadero conservatorio de música alemán, en el sentido estricto de la palabra;

"Entre 1878 y 1880 fue Hofkapellmeister en Hanóver, pero se vio forzado a renunciar después de un enfrentamiento con un tenor que cantaba el papel del "Caballero del Cisne" en *Lohengrin* (von Bülow lo llamó el "rey de los canallas"). En 1880 se trasladó a Meiningen, donde tomó el puesto equivalente y logró que la orquesta fuera una de las mejores de Alemania. Entre sus varias demandas, insistió en que los músicos lograsen tocar sus partes de memoria. Entre algunas de sus innovaciones orquestales está la adición del contrabajo de 5 cuerdas y el timbal con pedal, que es desde entonces uno de los instrumentos estándares de la orquesta sinfónica.

"Sus interpretaciones cuidadosas, sensibles y profundamente musicales lo convirtieron en el prototipo del director virtuoso que floreció en fecha posterior. También fue un agudo y astuto periodista musical.

"A fines de los años 1880 se estableció en Hamburgo, pero continuó realizando giras, como director y como pianista. Después de 1890, su salud mental y psíquica comenzó a fallar y buscó un clima más templado y seco para recuperarse. Murió en un hotel en El Cairo" (Tomado de OMO, 2007).



es decir, de una escuela en donde se conservase de manera continua y viviente la sana tradición de la ejecución normal, tal cual hubiera sido fijada por los maestros mismos, lo que supondría, naturalmente, que estos se habían ocupado en establecer esa tradición. Por desgracia, esta hipótesis y sus lógicas consecuencias no han prendido en el espíritu de la cultura alemana, y, todavía hoy, si queremos informarnos autorizadamente sobre el tiempo o la interpretación de un trozo de música clásica, nos vemos reducidos a conformarnos con las fantasías personales de cada director de orquesta. [Wagner, 1869]

Mahler es quizá la figura más destacada dentro de este “abuso de autoridad interpretativa”. Dada su carrera como compositor y su extensa carrera como director de orquesta, llegaba a rehacer fragmentos de las partituras que dirigía, incluso llegando a cambiar y combinar detalles de la orquestación de sinfonías de Beethoven, por ejemplo, bajo el argumento de que las obras de Beethoven “necesitaban ciertos cambios”.

Frente a estos excesos está la contraparte formada por Arturo Toscanini³⁶ o Richard Strauss,³⁷ quienes intentaron obviar todo subjetivismo en sus interpretaciones con un estricto apego a las indicaciones de los compositores.

³⁶ Arturo Toscanini (Parma, Italia, 1867-Nueva York, 1957). Director de orquesta italiano. Inició su carrera musical como violoncelista, pero demostró grandes dotes para la dirección que le granjearon un inmediato prestigio. Entre los años 1898 y 1903 fue director de la Scala de Milán, donde dio a conocer nuevas partituras de los repertorios alemán y francés, además de dedicar especial atención al repertorio sinfónico, algo olvidado hasta entonces. Durante los tres años siguientes emprendió una gira de conciertos por toda Italia y luego actuó en Buenos Aires, para regresar a la Scala dos temporadas más, antes de trasladarse a Nueva York para dirigir el Metropolitan Opera (1908). Allí siguió apostando, además de por el repertorio acostumbrado, por las obras líricas de su tiempo, y fueron muchas las óperas que interpretó por vez primera en Estados Unidos, entre ellas *La fanciulla del West* (1910) o *Boris Godunov* (1913). Regresó en 1915 a Italia y reanudó sus funciones como director en la Scala (1920), donde le fueron concedidos poderes nunca otorgados hasta entonces, gracias a lo cual pudo incrementar la orquesta hasta cien intérpretes y formar un coro con ciento veinte voces. En 1929 realizó una gira triunfal por Viena, Berlín y Bayreuth, pero ese mismo año se agravaron sus problemas con el régimen fascista, lo que le llevó a dimitir de su cargo y a trasladarse de nuevo a Estados Unidos, sin renunciar nunca a la ciudadanía italiana. Fue nombrado director de la Orquesta Sinfónica de Nueva York, formación con la que realizó numerosas giras incluso durante los años de la guerra, con excepción de los países germánicos e Italia. Desde Nueva



Antes de entrar al siglo xx y sus grandes figuras en el mundo de la dirección conviene formular un par de preguntas que subyacen en este texto en forma reiterativa: Si la figura del director se consolidó ya en el siglo xix y las críticas tanto de Wagner como de otros grandes de la composición estuvieron dirigidas a personajes que ejercían ya su profesión en el podio, ¿dónde estudiaron esos directores?, ¿con quién estudiaron?

Quizá las preguntas se tornan ambiciosas y las respuestas esquivas, pero muchos de los estudiosos del hecho directorial, desde una perspectiva técnica, señalan la carencia y falta de investigación y metodología sobre la didáctica de la dirección musical, así como la dificultad existente al momento de asentar unas bases teóricas que sirvan de punto de partida. Es de anotar, sin embargo, que la dirección musical ha sido, histórica y tradicionalmente, un arte de esencia práctica, basado en la transmisión oral de conocimientos (entiéndase aquí clases, consejos y recomendaciones de directores musicales de carrera a noveles alumnos). Por tal motivo, la ausencia de conceptos teóricos y técnicos

York, centro de sus últimos veinticinco años de carrera artística, viajó a Europa y América del Sur, y en todas partes fue aclamado siempre como uno de los más grandes directores de su tiempo.

³⁷ Richard Strauss (Munich, 1864-Garmisch-Partenkirchen, 1949). Compositor alemán. Ocupa un lugar de gran relieve en la historia musical de nuestro tiempo, en la que representa las postreras ramificaciones del romanticismo. Comenzó a aprender música a los cuatro años de edad. A los siete años escribía sus primeras composiciones. En 1875 tomó sus primeras lecciones de composición de W. Meyer. Desde 1874 a 1882 cursó la segunda enseñanza y luego matriculó en la Universidad. Hans von Bülow le llamó en 1885 para colaborar con él en la dirección del teatro de corte de Meiningen. Allí trabó amistad con A. Ritter, que ejerció una influencia decisiva en el joven músico y le convirtió al arte de Liszt y de Wagner. En 1886, después de un viaje a Italia, Strauss fue nombrado director adjunto de la ópera de Munich. Durante aquellos años compuso numerosos lieder y los poemas sinfónicos *Macbeth* y *Don Juan*. De 1889 a 1894 fue director de orquesta en el teatro de Weimar; de esta época datan el poema sinfónico *Muerte y transfiguración* y su primera obra teatral: *Guntram*. Strauss fue sucesivamente director de la Ópera de Munich y de la de Berlín (1898-1919). Sus notables poemas sinfónicos ya le habían dado celebridad cuando afirmó con *Salomé* su concepción "sinfónica" de la obra teatral, que ilustró con producciones posteriores. Strauss, que como director de orquesta triunfó en las grandes capitales del mundo entero, fue codirector de la Ópera de Viena desde 1919 a 1924.



argumentados en forma escrita y ordenados en propuestas metodológicas ha sido un hecho durante un largo período; solo recientemente van apareciendo en el marco de un discurso académico, pero se advierte un surgimiento y evolución lentos del contenido teórico fruto de la investigación y reflexión.

Como se puede apreciar, la dirección musical es entonces la más joven de las disciplinas de la música en cuanto a sentido académico y profesional se refiere, pues aunque el arte de la dirección es antiguo, la enseñanza de la dirección es muy actual.

Como se ha afirmado, el siglo xx vio el florecimiento de grandes figuras de la dirección musical, las cuales, con sus excentricidades, dieron a esta profesión un valor que muchas veces se vio sobredimensionado. Así, la primera mitad del siglo xx conoce figuras como Willem Mengelberg (Utrecht, 1871-Zuort, 1951), Bruno Walter (Berlín, 1876-Beverly Hills, 1962), Wilhelm Fürtwangler (Berlín, 1886-Baden-Baden, 1954), Erich Kleiber (Viena, 1890-Zurich, 1956), Karl Böhm (Graz, 1894-Salzburg, 1981), Eugeny Mravinsky (San Petersburgo, 1903-San Petersburgo, 19 de enero de 1988), George Szell (Budapest, 1897-Cleveland, 1970), Herbert von Karajan (Salzburg, actual Austria, 1908-Anif, id., 1989), Sergiu Celibidache (Roman, 1912-París, 1996), Georg Solti (Budapest, 1912-Antibes, 1997) y Leonard Bernstein (Lawrence, Massachusetts, EEUU, 1918-Nueva York, 1990), cada uno con una visión interpretativa, un carisma y manías particulares, pero con una férrea convicción de engrandecer y validar a la figura sobre el podio.

Todos los adelantos que la revolución industrial plasmó en el siglo xx abrieron un gran mercado para la música clásica con la aparición del fonógrafo y la grabación, lo que generó mitos y cuantiosas fortunas para los directores, que hicieron suyos contratos millonarios con grandes compañías discográficas; no faltaron los directores que rehusaron poner su arte al servicio de la discografía, buscando siempre (o en la mayoría de los casos) la experiencia vital y trascendente y la pureza de la interpretación en vivo.

Sea por aceptar o rechazar las bondades de la tecnología, esta consolidó la figura del director de orquesta al punto de que el público ya no asistía a disfrutar únicamente a las orquestas, sino también a sus directores. Buenos ejemplos son la Orquesta del Concertgebouw, a la que el público asistía por ver



a Mengelberg; o la Boston Symphony, cuya atracción era el director Koussevitzky.

Durante la segunda mitad del siglo xx las más grandes orquestas sinfónicas del mundo dieron cabida a Carlos Kleiber, Claudio Abbado, Simon Rattle, Zubin Metha, Neëme Jarvi, Daniel Barenboim, Bernard Haitink, Semyon Bychkov, Maris Janssons, Christian Thielemann, Yuri Temirkanov, Ricardo Muti, Lorin Maazel o Valery Gergiev, a quienes convirtieron en algunos de los nombre más afamados de la dirección de hoy día.

En la actualidad resulta muy extensa la lista de directores que han obtenido reconocimiento mundial, pero entrado el siglo xxi Latinoamérica ha comenzado a hacer suyo también el panorama de la dirección de orquesta con figuras como Gustavo Dudamel, Ligia Amadio, Carlos Miguel Prieto, Andrés Orozco Estrada, Eduardo Marturet y Guillermo Scarabino, que van configurando el panorama y la figura del director musical latinoamericano.

El asunto de la escolarización de la dirección orquestal en los conservatorios europeos, y luego en las universidades y centros de enseñanza del continente americano, ha dado lugar a perspicaces análisis como el realizado por Ignacio García Vidal (2011). Este autor, en su tesis doctoral, ofrece un punto de vista al contrastar geográficamente las características de formación directorial de los centros educativos. Se hace notar que el mayor peso de tradición y de requerimientos formativos se encuentra en los países de Europa Central, Rusia y Estados Unidos, dejando en menor relieve a los países latinos (España, Italia, Portugal, etcétera), donde también se incluyen los países latinoamericanos por la herencia asimilada de sus colonizadores en cuanto a sistemas formativos musicales; se ofrece también una mirada a los sistemas modernos de formación, tales como los “workshops” en tanto posibilidad formativa discutible y costosa, pero que brinda a los nuevos directores el acceso a prácticas reales con orquestas, la posibilidad de estudiar con consagrados maestros, una elevada intensidad del trabajo y una necesaria preparación previa.

García Vidal (2011: 32-40) genera una discusión valiosa al enunciar un cuadro con características muy escuetas, pero a la vez muy lábiles, que, desde su perspectiva, circunscribe aspectos de formación por países, enunciando sus rasgos y problemáticas, pero que, desde nuestra perspectiva, merecen



atención solamente en tanto enunciados, pues la carencia de material bibliográfico (el cual, ya se apuntó antes, está en construcción) no permite dar una mirada objetiva a falta de un mayor y más verificable sustento académico que validen esta propuesta.

	Características	Problemáticas
Países latinos	<ul style="list-style-type: none"> • Estudios en conservatorios (Europa) • Estudios en Universidad (Latinoamérica) 	<ul style="list-style-type: none"> • Acceso tardío a la profesionalidad • Poco prestigio
Centro Europa	<ul style="list-style-type: none"> • Estudios en conservatorios • Antigua tradición (prestigio) • Posibilidad de práctica frecuente 	<ul style="list-style-type: none"> • Acceso tardío a la profesionalidad
Rusia	<ul style="list-style-type: none"> • Estudios en conservatorios • Gran disciplina • Antigua tradición (prestigio) • Dignidad de la actividad docente • Consciencia de la importancia de la formación en Dirección Musical 	<ul style="list-style-type: none"> • Dificil acceso a la profesionalidad • Infraestructura anticuada
EEUU	<ul style="list-style-type: none"> • Estudios en Universidad • Infraestructura moderna 	<ul style="list-style-type: none"> • Inexistencia de tradición (prestigio) • Dificil acceso a la profesionalidad
Cursos Internacionales	<ul style="list-style-type: none"> • Posibilidad de prácticas • Posibilidad de estudiar con grandes maestros • Elevada intensidad del trabajo • Necesaria preparación previa presupuestada 	<ul style="list-style-type: none"> • Diversificación de la oferta: existe oferta buena y también mala • Precio elevado

Cuadro 1. Formación en Dirección Musical en diferentes países

(Fuente: García Vidal, 2011)

Pese a la limitada información que ofrece el cuadro anterior, resulta de interés la constante del difícil acceso a la vida profesional que tienen los directores luego de su formación; comprensible dada la desproporción de que por cada conjunto de cien músicos que conforman una orquesta moderna, existe necesidad de solo un director.



Una circunstancia a considerar es que, según tradiciones de formación musical, la cátedra de dirección musical ha pertenecido en Europa sobre todo a los conservatorios, mientras que en el continente americano han sido las universidades, en su mayor parte, las encargadas de llevar a la vida académica el aprendizaje y práctica de la dirección. Otra circunstancia es la reciente formación que tiene esta cátedra en Sudamérica.

Como se anotó anteriormente, la bibliografía sobre la didáctica de la dirección orquestal se ve favorecida por libros como los de Scherchen, Wagner o Berlioz, materiales que se han visto complementados por las conferencias y clases magistrales de Celibidache o Fürtwangler.

A continuación, se intentará relacionar cronológicamente los textos más destacados que se conocen sobre aspectos relacionados con la didáctica de la dirección musical, en español, analizados para el contexto crítico de este trabajo.

1843. Héctor Berlioz: *Grand traité d'instrumentation et d'orchestration moderne* (Gran tratado de la instrumentación y la orquestación moderna). Introduce un breve epígrafe donde sostiene:

Habitualmente acusamos a los cantantes de ser los más peligrosos de esos intermediarios, pero creo que es sin razón. El más terrible, a mi parecer, es el director de orquesta. Un mal cantante puede minar solo su propio papel, pero un mal e incapaz director de orquesta lo arruina todo. [...] La más maravillosa de las orquestas entonces se paraliza, los cantantes más excelentes son molestados y entumecidos, se pierde la inspiración y el conjunto. [Berlioz, 1843]

Estos primeros conceptos de la dirección musical se dan frente al hecho, también, de la ampliación de la plantilla de la orquesta sinfónica. Alude entonces a cómo debe dirigirse esa nueva gran masa sinfónica, haciéndose eco de la forma de ver la dirección musical en la Europa de su tiempo.

1869. Richard Wagner: *El arte de dirigir la orquesta*. Hace una crítica a los directores de su tiempo, en especial a los directores que habían dirigido sus obras. Junto a su famoso “manual de instrumentación”, Wagner brinda una explicación sobre cómo deben dirigirse sus obras, lo cual arroja luces, aun hoy día, sobre cómo afrontar la puesta en escena de la obra wagneriana.



1933. Herman Scherchen: *El arte de dirigir la orquesta*. Este manual se basa en ejemplos prácticos con los que conceptualiza y enuncia aspectos importantes que rodean el campo de la dirección, tales como el análisis, la instrumentación y la orquestación, aunque resulta escaso en la quironimia misma de la dirección orquestal.

1969. Enrique Jordá: *El director de orquesta ante la partitura*. Este libro introduce criterios, recomendaciones y comentarios de directores de dilatada trayectoria sobre la mecánica de la dirección orquestal, pero con la reserva final que le permite a cada director hacer uso de sus recursos y de un criterio interpretativo maduro ante una obra. Como menciona el autor en el prólogo:

Las dificultades que nuestro tema presenta aumentan al encerrarlo dentro de los límites que me he trazado. Algunos de los elementos mencionados son indefinibles. Si los estudios de conjunto son muy escasos, creo que en castellano no existe ninguno, aunque una copiosa literatura ha iluminado algunos de los temas aquí tratados [...] Un rápido repaso histórico renovará nuestro contacto con los dos elementos fundamentales que se confrontan a lo largo de mi trabajo: la partitura y el director en la fase actual de la evolución de su arte, del que opinaba Richard Strauss: “La dirección es, al fin y al cabo, un asunto difícil: ¡hay que tener setenta años para darse plenamente cuenta de ello!”

1988. Hans Swarowsky:³⁸ *Dirección orquestal: Defensa de la obra* (título de la versión en español de la obra original). Se trata, posiblemente, de una de las

³⁸ Hans Swarowsky nació el 26 de septiembre de 1899 en Budapest. Inició sus estudios musicales en Viena bajo la formación teórica de Schönberg y Webern, mientras que la práctica le fue tutelada por Busoni, Steuermann y Weingartner, entre otros profesores. Paralelamente, Swarowsky cursó estudios de Historia del Arte y Psicología (con Freud) en la Universidad de Viena. Más tarde, su formación teórica fue consolidada merced al trabajo docente de profesores como Richard Strauss y Clemens Krauss. Sus primeras actuaciones como director le llevaron a Stuttgart y Hamburgo, desde donde fue llamado a la Ópera de Berlín para suceder en 1933 a Fritz Busch. Sin embargo, tres años después las autoridades nazis le prohibieron dirigir en Alemania y desde 1937 fue titular de la Ópera de Zurich, cargo que alternó brevemente con la dirección de la Orquesta Filarmónica de Polonia en Cracovia. En 1944 fue nombrado jefe dramaturgo de los Festivales de Salzburgo y se le autorizó incluso a dirigir en



más importantes obras de la pedagogía en la dirección orquestal, que merece unas líneas adicionales para destacar su importancia y contenido.

La aparición de este libro tuvo lugar a partir de los trabajos teóricos realizados por Swarowsky, los cuales fueron recopilados por su alumno Manfred Huss bajo el título de *Wahrung der Gestalt*, que fuera traducido al español por el director de orquesta granadino Miguel Ángel Gómez Martínez en 1988 bajo el título de *Dirección orquestal: Defensa de la obra*. En este extraordinario tratado recopilatorio, Swarowsky propone una serie detallada de recursos y conceptos que aportan mucho al estudiante y que, con el rigor de la más profunda tradición vienesa heredada del clasicismo y del romanticismo, propone la defensa de la obra como único camino posible para llegar a una verdadera interpretación musical. Este libro se completa con algunos capítulos dedicados a la interpretación analítica y al arte de dirigir, complementados a su vez con una serie de magistrales comentarios sobre la obra sinfónica de compositores como Beethoven, Schubert, Mahler, Bruckner, Schönberg y Stravinski. Se incluye también un espacio dedicado al repertorio operístico.

Para Swarowsky el director ha de aprender a leer correctamente los signos explícitos e implícitos de una obra musical, en busca de preservar su forma original, y perseguir una reconstrucción verdaderamente auténtica. Ante estos grandes enunciados, todo intérprete está en la obligación de llevar a cabo el proceso de pensamiento que conduce al descubrimiento de los detalles a los que la obra debe su forma, dado que en la música solo tenemos lo escrito ante los ojos. Como consecuencia, la interpretación debe ser la representación de lo que intelectualmente existente en la obra.

Como lo cita Claudio Abbado:

Munich, ciudad en donde entablaría una estrecha relación con su antiguo profesor Richard Strauss. Finalizada la Segunda Guerra Mundial, Swarowsky fue nombrado director de la Orquesta Sinfónica de Viena entre 1946 y 1948 para, a continuación, ejercer como director de la Ópera de Graz. Ya en la década de los años cincuenta del siglo pasado, Swarowsky mantuvo una activa carrera como director invitado de las más prestigiosas orquestas, realizando además una notable producción discográfica. En 1957 inició su vinculación como director permanente de la Ópera de Viena al tiempo que se hizo también cargo, durante dos años, de la Orquesta Nacional de Escocia en Edimburgo. Tras realizar una exitosa carrera como director invitado a lo largo de todo el mundo, Swarowsky falleció en Salzburgo el 10 de septiembre de 1975.



Inolvidables son también su sinceridad fanática ante toda partitura y su profunda sabiduría, su perseverancia y su paciencia aclarando las obras. Siempre intentaba nuevos caminos para analizar una partitura. Quería ser comprensible para todos y siempre buscaba incansablemente nuevos métodos. Pero también podía tratar a sus alumnos con una ironía inexorable, sumamente incómoda, que después reconocíamos justificada. [Swarowsky, 1988: contracubierta]

2011. Guillermo Scarabino: *Temas de dirección orquestal: Teoría y práctica*. Este es quizá el máximo intento latinoamericano, hasta la fecha, que tiene como centro de atención una perspectiva teórico-práctica sobre el hecho directorial sobre la base de la dilatada y bien formada carrera de este director y docente argentino que a la fecha se desempeña como director de la orquesta estable del teatro Colón de Buenos Aires.

Los temas están organizados en dos partes. La primera, referida a cuestiones conceptuales y teóricas, es una versión revisada y ampliada del trabajo inédito “*Gradus ad pódium*”, que en forma de apunte circuló entre los estudiantes de las clases de dirección de este connotado director latinoamericano. La segunda parte, destinada a proponer elementos de estudio y práctica, reúne material utilizado oportunamente en los programas de las cátedras a cargo de Scarabino en las universidades Católica Argentina (Buenos Aires) y Nacional de la Plata.

Esta breve sinopsis de los textos en español más reconocidos en la pedagogía de la dirección orquestal, sirve de introducción para un texto aún no editado, realizado por el director español Francisco Navarro Lara: “Los secretos del maestro” (cfr. Navarro, inédito), el cual servirá de punto de referencia e ilustración a lo largo del presente trabajo. La riqueza que contiene este libro, más allá de sus postulados teóricos, radica en haber introducido denominaciones para muchos de los movimientos que, a saber, debe conocer y ejecutar un director, razón por lo cual se convierte en unos de los pocos textos, si no el único, en brindar una identidad a los signos quironímicos que el director utiliza. El autor sostiene: “Cuando hablemos de Técnica de Dirección no solo nos vamos a referir a los movimientos de nuestras manos, sino que entenderemos por tal al conjunto de contenidos conceptuales, procedimentales,



actitudinales y espirituales que nos posibiliten alcanzar los objetivos directoriales” (Navarro, inédito: 6).

Un elemento que resulta controversial ya en el primer capítulo del libro es lo que el autor denomina “falsas creencias”, donde derrumba un frágil edificio que se ha estado construyendo durante unas décadas por algunos pedagogos de la dirección orquestal, y que puede ser ampliamente discutido, pero que será tomado como referencia para intentar conectar los contenidos conceptuales, procedimentales, actitudinales y espirituales de las partituras motivo de estudio:

Falsas creencias:

- El director debe dirigir siempre con gestos precisos.
- El director debe dirigir siempre con gestos claros.
- El director debe dar todas las entradas.
- El director debe dirigir todos los compases.
- El director debe dirigir siempre “a tempo”.
- Los músicos deben seguir siempre al director.
- El director debe dirigir siempre con gestos activos.
- La música sale solo con marcar todo claro y preciso.
- La interpretación final debe estar establecida de manera apriorística.
- Todo hay que interpretarlo “según el estilo y la tradición”.
- No existen leyes universales de la música que puedan ser aplicables a cualquier obra.
- Solo es necesario mi presencia “mágica” para que brote la música por doquier. [Navarro, inédito: § 1.9]

Navarro Lara adscribe sus postulados a lo que él denomina “la escuela de dirección moderna”, en la cual, de esta “afrenta” a lo que puede considerarse la escuela clásica de dirección o la clásica escuela de dirección, elabora todo un dilatado capítulo en que habla de todo lo referente a las posiciones del director: posición, movimientos articulares, la batuta, movimiento vertical, independencia de las manos e impulso motor.

La inferencia que se hace de las prácticas de la “escuela de dirección clásica”, en cuanto a etapa de formación del director musical, tiene uno de sus



grandes momentos al establecer la importancia del bagaje cultural, académico e intelectual que el director debe tener en su patrimonio, para su enfrentamiento a un ensayo y para poder dirigir un concierto, con el presupuesto de que con todo su bagaje intelectual el director debería poder navegar con fluidez por las todas las zonas del conocimiento que rodean determinada obra, buscando los puntos de conexión entre las diferentes ciencias, corrientes de pensamiento y postulados estéticos que posibilitaron la creación de determinada obra, cuidando mucho su verbalización al momento de unificarlos ante la orquesta, para evitar una demostración “intelectualoide” que podría correr el riesgo de terminar en un aburrido monólogo.

Valga el comentario que sigue:

[...] en la Dirección Orquestal podríamos argumentar que tenemos dos oídos y una sola batuta, para escuchar el doble de lo que gesticulamos: DIRIJAMOS MENOS Y ESCUCHEMOS MÁS.

Desde este primer momento hemos de despreciar y descartar a los buenos marcadores de compases; marcar correctamente el compás y dar entradas está muy bien, pero en ningún caso es lo que se persigue: la función primordial del director no es marcar compases y dar entradas sino HACER MÚSICA. Y son tantas, millones, las sutilezas que posee una obra de arte musical, que cada mano, cada dedo, cada respiración..., cada mínimo movimiento que salga de nosotros ha de tener un significado único, concreto e irrepetible. [Navarro Lara, inédito:20]

1.3 DE LA CONEXIÓN CINEMÁTICA DEL DIRECTOR DE ORQUESTA CON EL ANÁLISIS ESTRUCTURAL E INTERPRETATIVO DE LA OBRA

Tras el legado histórico revisado en el apartado anterior, se da paso al enunciado y estudio de los gestos directoriales sobre la base de un texto que se compromete con sus postulados, por lo que puede alcanzar la connotación de revolucionario en el mundo de la práctica de la dirección orquestal.

Al tomar las ideas y conceptos de Navarro Lara para los fines de desarrollo de este trabajo, se vuelve necesario enunciar los puntos neurálgicos que articulan la técnica de dirección de esta escuela, en los cuales se basará la



presente reflexión y análisis conexos entre un área del pensamiento musical como lo es la dirección orquestal y su análisis propiamente dicho.

1.3.1 Ejes directoriales

Al dirigir, se realizan en el aire una serie de movimientos que se desarrollan sobre barras de apoyo imaginarias, las cuales permiten tener un punto visual ordenado en función del cuerpo orquestal, de tal forma que los puntos donde se producen los ictus de cada “beat” del marcaje directorial deben confluir sobre una barra de apoyo. Estos puntos de apoyo visual o barra de apoyo imaginaria puede realizarse en los ejes vertical y horizontal, así como también en los ejes de profundidad (hacia delante y hacia atrás).

El eje utilizado, teóricamente, por la denominada “escuela clásica” es el vertical, el cual resulta fácilmente comprobable en la mayoría de los tratados de dirección existentes.

Los ejes horizontal y de profundidad son tratados en los postulados de la “escuela moderna de dirección” a partir de la conceptualización de los hechos prácticos de connotados directores del siglo xx, quienes, a partir de sus estudios y experiencia sobre el eje vertical, exploraron los ejes horizontal y de profundidad para transmitir mayor contenido a las obras de su repertorio.

Estos conceptos sobre ejes que son el espacio tridimensional donde el director ejecuta sus movimientos tienen razón de ser y se sustentan en otros conceptos como el del *travel*.

1.3.2 Travel

Se denomina *travel* al tipo de trazo que dibuja el movimiento realizado de un ictus³⁹ a otro. Este va a ser uno de los conceptos primordiales que fundamentarán esta técnica de dirección y que se diferencia sustancialmente de otras escuelas.

Este trazo puede ser realizado de tres formas diferentes:

a) recta;

³⁹ El *ictus* es el momento donde comienza el pulso; la distancia entre un ictus y el siguiente es la que define la unidad de *pulso*.



- b) curva;
- c) circular.

Cada una de ellas proporcionará diferentes resultados y posibilidades que se han de tener en cuenta en función de los objetivos musicales:

- a) *Travel recto*. La distancia más próxima entre dos puntos (ictus) es la línea recta. Es por ello que se utilizará este tipo de travel cuando la velocidad del pulso sea rápida; así se conseguirán movimientos de gran rapidez, con claridad y mínimo esfuerzo. El travel recto puede ser ejecutado tanto vertical como horizontalmente, ondulado o lineal. Lo horizontal es apropiado para el *legato* y la continuidad de sonido, mientras que lo vertical y perpendicular favorece el ataque y la separación de los sonidos.
- b) *Travel curvo*. La curva (convexa o cóncava) es una distancia de unión entre dos puntos de mayor longitud que la línea recta y de contorno, mucho más redondeada y flexible. Este tipo de travel es muy apropiado para el *legato* y para flexibilizar la emisión del sonido. En la técnica de dirección, tanto como en la técnica de todos los instrumentos, es preciso esclarecer qué tipo de articulación usar en determinado momento, pues esto ayudará a la emisión del sonido que cada director haya concebido para cada obra; de tal naturaleza, estos movimientos curvos se podrán realizar con muñeca sola y también mediante muñeca con antebrazo, con o sin impulso, según los requerimientos de la obra.
- c) *Travel circular*. El círculo es la distancia más larga entre dos ictus, y la más flexible. Al ser mucho más larga que la recta, si se quiere conservar el mismo pulso, la velocidad de ejecución ha de ser más rápida, ya que el recorrido es mayor; esta mayor velocidad de movimiento puede favorecer al fraseo de la orquesta. Su ejecución es bastante sencilla y se podrá realizar, bien exclusivamente con la muñeca, bien con muñeca y antebrazo, y en ocasiones muy especiales también con todo el brazo. Su contorno podrá ser tanto puro circular como en forma de óvalo. La mayor o menor definición del ictus será mediante el “clic” de muñeca, o incluso mediante su total ausencia; va a depender de las propias características del pasaje en cuestión.



(Habitualmente, este movimiento circular se ejecuta con una total ausencia del “clic”, lo que favorece la flexibilidad, direccionalidad y fraseo.)

El travel curvo es el más habitual, ya que favorece la continuidad del discurso musical de una forma adecuada sin que se produzca ningún tipo de efecto concreto. El travel circular favorece la direccionalidad del discurso musical y la perfecta unión *legato* de su contenido. Es muy apropiado también cuando se desea “mover” la orquesta en una fluctuación del tempo.

Como se puede observar, esta escuela de Navarro Lara confiere una gran importancia al movimiento circular, el cual fue enunciado y trabajado ampliamente por el catedrático de San Petersburgo Ilyan Musin.⁴⁰

⁴⁰ Ilya Aleksandrovich Musin (6 de enero de 1904-6 de junio de 1999). Director de orquesta y prominente profesor y teórico de la dirección de orquesta ruso. Musin estudió al principio con Nikolai Malko y Aleksandr Gauk. Se convierte en asistente de Fritz Stiedry con la Orquesta Filarmónica de San Petersburgo en 1934. El gobierno soviético le envió más tarde a dirigir la Orquesta Estatal de Bielorrusia, pero luego cercenó su carrera como director porque él nunca quiso formar parte del Partido Comunista. Entonces decidió dedicarse a la enseñanza, creando una escuela de dirección que todavía es denominada como la "Escuela de dirección de Leningrado". Pasó el período de la Segunda Guerra Mundial entre 1941 y 1945 en Tashkent, Uzbekistan, un lugar seguro al que muchos intelectuales rusos se trasladaron en el período de guerra. En 1932, Musin fue invitado a dar clases de dirección en el Conservatorio de San Petersburgo, conocido entonces como Conservatorio de Leningrado. Desarrolló un completo sistema teórico para facilitar a los estudiantes comunicarse con la orquesta por medio de las manos, requiriendo un mínimo de instrucciones verbales. Nadie había formulado de forma tan detallada y clara un sistema de gestos de dirección. Aparentemente, su propia experiencia durante su formación como director le llevó a estudiar los aspectos más intrincados de la técnica manual. Cuando Musin intentó ser admitido en las clases de dirección de Malko en el Conservatorio de Leningrado en 1926, fue rechazado debido a su escasa técnica manual. Solicitó a Malko que le admitiera de forma provisional y finalmente se convirtió en una autoridad en la técnica manual, llegando a describir su sistema en su libro *La técnica de la dirección*, que fue publicado en 1967, pero que ha sido siempre una rareza, incluso en Rusia. Solo está disponible en ruso y búlgaro. Musin describe los principios generales de su método con estas palabras: “Un director debe hacer la música visible para sus músicos con las manos. Hay siempre dos componentes de la dirección: expresividad y precisión. Estos dos componentes están en oposición dialéctica uno respecto del otro; de hecho, uno cancela al otro. Un director debe encontrar la forma de manejar ambos al mismo tiempo.” (JCG, 2004).

Estos travel sirven ya de punto de partida para ejecutar el impulso motor.

1.3.3 Impulso motor

Se denomina así al movimiento que realizan la mano y el antebrazo, cuyo objetivo no es solo mostrar el pulso sino también todos los demás elementos orgánicos de la música (dinámica, articulación, carácter, peso sonoro, etcétera). Consta de tres partes: la preparación, el ictus y el rebote.

La *preparación* es el movimiento descendente de caída hacia el lugar de comienzo o ictus; el *ictus* es el momento donde se define el comienzo del pulso, y el *rebote* es el movimiento ascendente de continuación desde el ictus.

A la velocidad que adquieren estos impulsos motores, Navarro Lara los denomina *sunum*, que no es más que la forma de mover las manos al dirigir, en relación con su velocidad de movimiento: Este autor ha diferenciado cuatro tipos, a saber:

a) *Jump*

Movimiento que comienza con un estallido a gran presión y aceleración, que va remitiendo progresivamente.

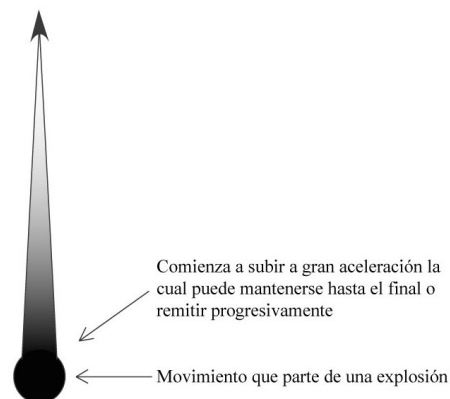


Figura 1. Jump

(Fuente: Navarro Lara, inédito.)

b) *Paukenslag*

Movimiento que, desde su inicio, comienza bajando con una aceleración progresiva, la cual se va incrementando cada vez más hasta impactar sobre un objeto dado (ictus). Es similar al movimiento del “golpe de timbal”.

Con la ejecución del *paukenslag*, acelerando el movimiento, el director consigue el máximo control sobre la orquesta, la cual pierde capacidad propia de acción.

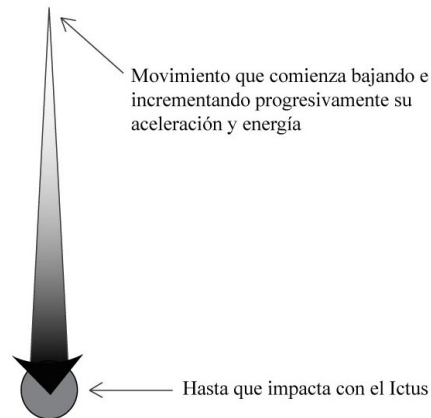


Figura 2. Paukenslag
(Fuente: Navarro Lara, inédito.)

c) *Retentum*

Movimiento que, desde su inicio, comienza con una deceleración progresiva hasta llegar al ictus. Es similar a un movimiento de frenada que va poco a poco a detenerse.

Con la ejecución del *retentum*, decelerando el movimiento, se deja mayor libertad a la orquesta para que resuelva de *motus proprio*.

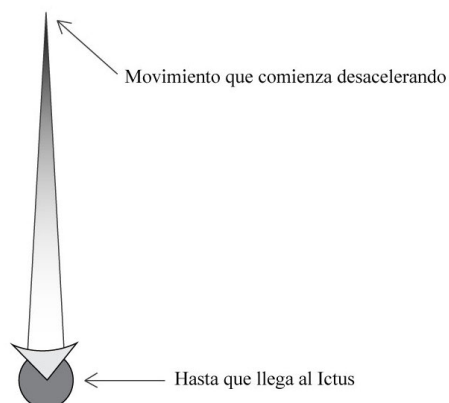


Figura 3. Retentum
(Fuente: Navarro Lara, inédito.)

d) *Continuum*

Movimiento que permanece continuo durante todo su recorrido, sin experimentar ninguna aceleración ni deceleración.

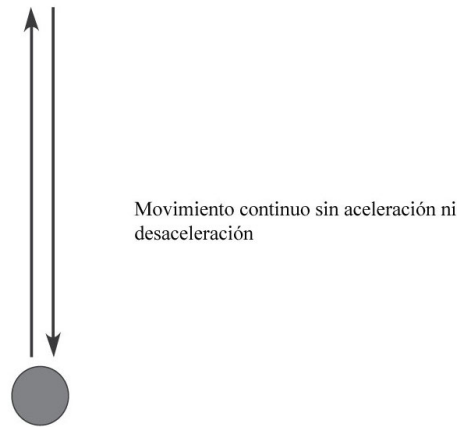


Figura 4. Continuum

(Fuente: Navarro Lara, inédito.)

Hay que convenir en que todos estos movimientos pueden ser realizados ya en cualquier dirección y sentido.

Del *sunum*, o cuatro tipos de velocidades básicas, se pueden derivar otros tipos de movimientos con pequeñas matizaciones que se aplicarán convenientemente según cada caso musical concreto en función de determinados intereses musicales y artísticos.

De forma general, se puede afirmar que cuanto más rápida es la velocidad alrededor del ictus (tanto la velocidad de preparación como la velocidad de rebote), más corto, definido y preciso será el sonido.

Cuando se busca una emisión flexible, con suavidad y redondez, la preparación será más lenta, y el movimiento más horizontal que vertical.

En los casos en los que se bate con una gran aceleración de movimiento, resulta necesario realizar pequeñas paradas (stop) en el cénit del gesto (movimiento discontinuo); de esta forma se mantiene y asegura la regularidad del pulso.

Se puede conectar el pensamiento de Navarro Lara con el del pensador y director Sergiu Celibidache, de quien apenas se conserva un porcentaje muy pequeño de grabaciones (en relación con otros directores de su época) y apuntes sobre su técnica de dirección, que nunca editó, pero que se han



transmitido a través de entrevistas y comunicación de sus alumnos. Celebidache alude, de modo similar a Navarro Lara, a un principio fundamental en su técnica de dirección que él denomina *proporciones* y que enuncia de la siguiente manera:

Las relaciones que empleamos en esta técnica son: 1/1 (uno a uno) y 2/1 (dos a uno), cuando la música es *legato* y las de 3/1 (tres a uno), 4/1 (cuatro a uno), y 5/1 (cinco a uno), cuando la música es *staccato*. En la relación 1/1 (uno a uno), el contenido rítmico es de dos. Menor que 1/1 no existe. El gesto del director tarda $\frac{1}{2}$ pulso en subir desde el punto esencial hasta el cénit de la curva, y $\frac{1}{2}$ pulso en bajar hasta al siguiente punto esencial. En la relación 2/1 (dos a uno), el contenido rítmico es de tres, y el gesto del director tarda $\frac{2}{3}$ en subir al cénit de la curva y $\frac{1}{3}$ en bajar. En la relación 3/1 (tres a uno), el contenido rítmico es de cuatro, y el gesto del director tarda $\frac{3}{4}$ en subir al cénit de la curva y $\frac{1}{4}$ en bajar. Tardamos tres unidades de motor en subir y una en bajar. A partir de esta relación y debido a la violencia del cambio de dirección del brazo, el gesto ya resulta *staccato*. En la relación 4/1 el contenido rítmico es de cinco, el gesto del director tarda $\frac{4}{5}$ en subir y $\frac{1}{5}$ en bajar, 4 unidades de motor en subir y una en bajar. Y por último, en la relación 5/1 (cinco a uno), el contenido rítmico es de seis, 5 unidades de motor en subir y una en bajar. No existen más relaciones, porque las relaciones mayores que 5/1 (cinco a uno), no se entenderían y, además, humanamente, no se pueden realizar. Una música que tenga un contenido de dos, si se tiene que hacer es en *staccato*, la relación se doblaría y en vez de hacer la relación 1/1 se doblaría y se haría 3/1, que es la primera relación *staccato* ($1+1=2$, el doble de 2 es 4, la relación que de 4 es la de 3/1). [Aramayo, 2009]

Se puede afirmar que este principio de manejo de la velocidad de movimiento es el más difundido en la actualidad y forma parte ya del conjunto de conceptos elementales del mundo de la dirección orquestal, con enfoques que se han ido ampliando y simplificando pero que contienen en su esencia este postulado.



Tempo	Proporciones
Moderato	1:1
Moderato	1:2
Moderato	1:3
Moderato	1:4
Moderato	1:5
Adagio	1:1
Adagio	1:2
Adagio	1:3
Adagio	1:4
Adagio	1:5
Allegro	1:1
Allegro	1:2
Allegro	1:3
Allegro	1:4
Allegro	1:5

Cuadro 2. Tempos y proporciones

Otro de los grandes fundamentos de la “técnica moderna de dirección” es la denominada *motus*.

1.3.4 Motus

Como se ha enunciado en los párrafos anteriores, cuando se ejecuta el impulso motor, se realizan dos movimientos antagónicos: uno hacia abajo (preparación) y otro hacia arriba (rebote); su combinación, en relación con su velocidad de movimiento (*sunum*), dará lugar a los denominados *motus* que están divididos en los siguientes cinco tipos fundamentales:

- Motus perpetuus*: La preparación y el rebote se realizan con un movimiento continuo a velocidad constante. Ni acelerar ni decelerar.
- Motus pendular*: En la preparación se acelera hasta definir el *ictus*; en el rebote se desacelera hasta el cénit, o punto álgido del mismo. Le corresponde el impulso de ataque.
- Motus iactum*: Se acelera en la preparación hasta definir el *ictus*; también se acelera en el rebote. En el cénit del rebote se hace un pequeño stop para ajustar debidamente el pulso. Resulta de la combinación de los dos impulsos, de ataque y de retirada.

- d) *Motus crematum*: El movimiento de preparación se realiza tal y como convenga; en el rebote se acelera hasta el cénit donde hay que detenerse para ajustar el pulso. Le corresponde el impulso de retirada.
- e) *Motus retentum*: Se decelera el movimiento como si fuera una frenada. Puede realizarse, bien en la preparación, bien en el rebote.

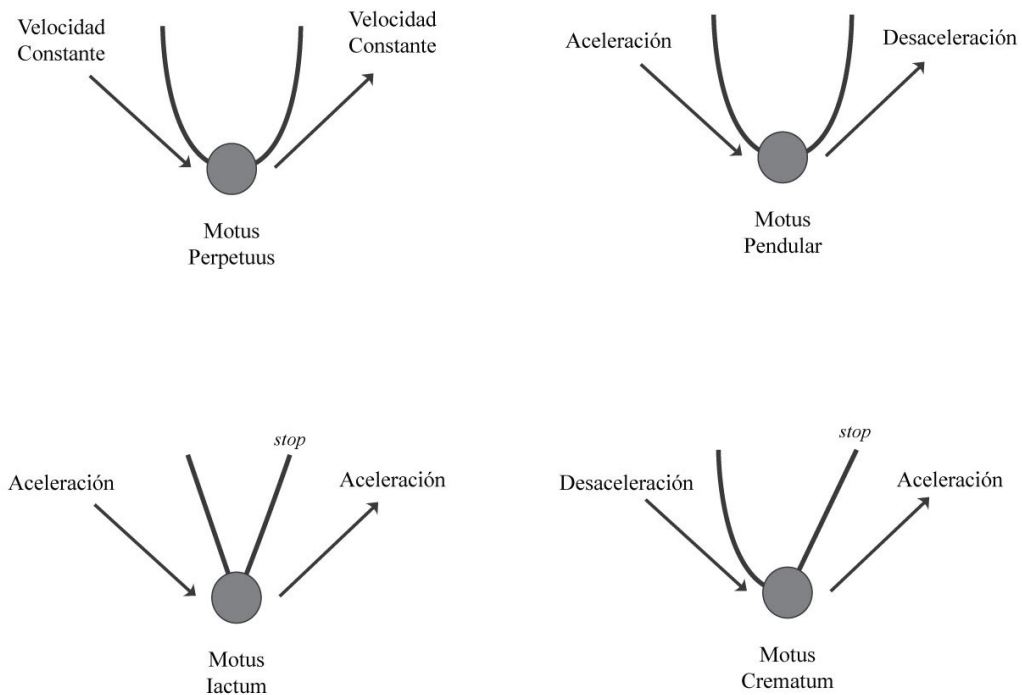


Figura 5. Motus perpetuus, pendular, iactum, crematum
(Fuente: Navarro Lara, inédito.)

Motus Retentum

(color blanco: aceleración | color negro: frenar)

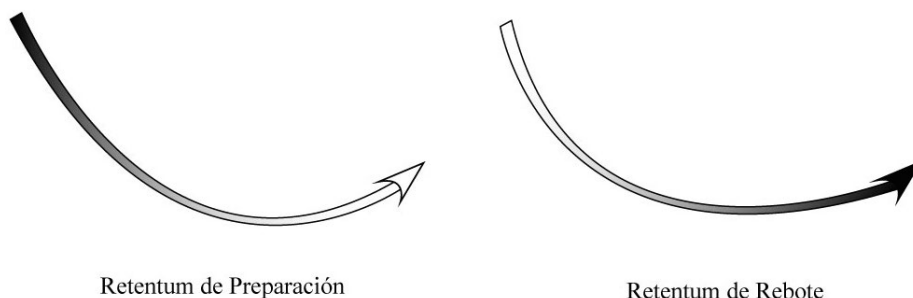


Figura 6. Motus retentum
(Fuente: Navarro Lara, inédito.)

De la combinación de cada uno de estos tipos fundamentales de *motus* se podrán obtener diferentes características del sonido en relación con su dinámica, articulación, carácter, etcétera, tal y como se expresa a continuación:

Motus perpetuus	Legato. Tenuto. Cantabile. Flexibilidad.
Motus pendular	Ideal para destacar y pronunciar el sonido.
Motus iactum	Staccato. Acentos. Marcato. Control. Precisión.
Motus crematum	Notas a contratiempo. Sforzati. Síncopas. Gestos. Interluctus.
Motus retentum	Suaviza la emisión del sonido en la preparación y favorece su profundidad y dilatación en el rebote.

Cuadro 3. Motus-efecto
(Fuente: Navarro Lara, inédito, cap. 1b, pág. 6.)

A saber, este tipo de *motus* proviene de la práctica diaria de un instrumentista, pues de la misma forma en que un instrumentista de cuerda modifica la velocidad del arco, o un instrumentista de viento el soplo para conseguir los diferentes tipos de emisión, de igual forma el director modificará la velocidad de movimiento de sus manos según los *motus* que se han



explicado en función; entre otros, del tipo de emisión del sonido que desee conseguir.

Cuerdas	Vientos	Dirección	Tipo de motus	Efecto
Misma velocidad de movimiento de arco	Emisión del soplo de aire a velocidad constante	Misma velocidad de movimiento	Perpetuo	Legato
Movimiento rápido de arco y stop	Soplo a gran velocidad y stop	Movimiento rápido de la mano y stop	lactum	Staccato, martellé
Aceleración y deceleración del movimiento del arco	Lanzar el soplo rápido y a continuación frenar el impulso	Aceleración y deceleración del movimiento	Pendular	Destacado, subrayado, acento Grave, Sfz.
Inicio lento del movimiento del arco, y a continuación aumento de la velocidad	Comienzo con soplo lento y a continuación soplar a mayor velocidad	Inicio del movimiento lento y a continuación incrementar la velocidad	Retentum	Emisión lenta, evitando todo ataque del sonido
Inicio lento del movimiento del arco, y a continuación una súbita aceleración	Comienzo con soplo lento y a continuación soplar súbitamente con gran aceleración	Inicio del movimiento lento y a continuación una súbita aceleración	Crematum	Acento o sforzato a contratiempo

Cuadro 4. Instrumentos-dirección-motus-efecto

(Fuente: Navarro Lara, inédito, cap. 1b, pág. 6.)

Sobre la base de la generalidad de los *travel*, *sunum* y *motus*, se puede ejecutar el primer recurso directorial; a saber, el *auftakt* o anacrusa.



1.3.5 Auftakt

Auftakt, *levare*, *preparatory beat*, *anacrusa*, etcétera, son términos utilizados en diferentes idiomas para denominar a uno de los gestos más importantes en la técnica de dirección, cuya función principal es, por un lado, poner en funcionamiento todo el aparato sonoro que interviene al principio de una obra; por otro, anticipar y controlar todo elemento y contenido relevante que se produzca durante el discurso musical (entradas, contrastes dinámicos y de carácter, cambios de tempo y de tensión, acentos, etcétera). Téngase en cuenta que el *auftakt* debe ser solo un movimiento con la misma duración del pulso que continúa. Su utilización es también requerida después de las diferentes paradas que puedan producirse (indicando no solo el momento exacto donde ha de comenzar el sonido, sino además otros contenidos musicales fundamentales como tempo, dinámica, articulación, carácter..., propósito para el cual deberán contribuir la expresión facial, la tensión muscular y todo tu cuerpo).

Por ejemplo, el tamaño y la energía de batida del *auftakt* indicarían el nivel dinámico (más tamaño y/o intensidad: más fuerte). El contorno y la velocidad de la batida indicarían el estilo de la articulación (motus iactum y travel lineal: estilo staccato; motus perpetuo y travel curvo: estilo legato, etcétera). La duración de un pulso a otro establecería la unidad de tempo.

Puede definirse el *auftakt* como el gesto que realiza el director para anticipar a la orquesta cuándo y cómo ha de producirse el sonido. La norma dicta que el *auftakt* ha de tener, como condición fundamental, que la anticipación sea de forma general de un pulso (técnica clásica): el inmediatamente anterior al objeto en cuestión.

De este concepto se desprende una tipología de *auftakt*, que la escuela de Navaro Lara demonina *téticos* y *atéticos*, o *interictus*.

Los primeros se utilizan para anticipar un contenido musical que coincide con los ictus de cualquier parte de un compás determinado. Los segundos se utilizan para anticipar un contenido musical que se produce entre dos ictus.

Esta escuela de dirección considera cuatro tipos fundamentales de *auftakt* *téticos*: *pater*, *mater*, *deus* y *filius*:

a) *Auftakt pater*

Para anticipar contenido musical claro, exacto, rítmico y de carácter masculino. Al apoyarse en la barra de apoyo imaginaria, el director debe marcar un minúsculo punto antes de que la mano salga despedida hacia arriba en el rebote; al dar el ictus dará otro punto; por lo tanto, sería punto-punto.



Figura 7. Auftakt pater

(Fuente: Navarro Lara, inédito, cap. 2, pág. 19.)

b) *Auftakt mater*

Para anticipar un contenido musical con suavidad y de carácter *cantabile*, y al tiempo generar precisión. Su ejecución es similar al anterior, solo que se dará el ictus no como un punto, sino de manera más flexible, como si fuera una curva en forma de “U” abierta; por lo tanto, sería punto-curva.

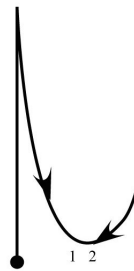


Figura 8. Auftakt mater

(Fuente: Navarro Lara, inédito, cap. 2, pág. 19.)

c) *Auftakt deus*

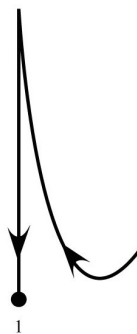
Para anticipar un contenido musical con mucha suavidad, flexible y sin establecer el punto preciso para el comienzo. Curva-curva (no hay puntos, todo flexible).

**Figura 9.** Auftakt Deus

(Fuente: Navarro Lara, inédito, cap. 2, pág. 19.)

d) *Auftakt filius*

Este auftakt se emplea cuando no queremos romper la tensión de un contenido anterior y queremos anticipar algo preciso y exacto. (Por ejemplo, para salir de un sonido con calderón y continuar con un ataque de sonido sin que haya corte de por medio.) Curva-punto.

**Figura 10.** Auftakt filius

(Fuente: Navarro Lara, inédito, cap. 2, p. 20.)

Esta brevísima enunciación de algunos de los criterios básicos en el mundo de la dirección, sirve de introducción a la técnica directorial planteada en esta novedosa escuela, que, por lo extenso de los contenidos y el extenso y nutrido desarrollo que el autor da a cada uno de los 21 capítulos que conforman este material, resulta imposible tratarlos en el presente capítulo. No obstante, durante el desarrollo del análisis de las partituras que corresponden a capítulos posteriores, se utilizarán estos postulados, así como los recursos que demanden las partituras tanto en su enunciado como en su ejecución.

Uno de los puntos que no se puede dejar de citar es el concerniente a los denominados *planos dimensionales* mediante los cuales el autor pretende dar



al sonido posibilidades enriquecidas que superan las categorías y los estándares conocidos en otras escuelas.

Se tiene así que cada uno de los gestos del director adquieren una importancia que va desde la marcación cotidiana, hasta la más alta expresión en busca de contenidos artísticos de gran trascendencia y sensibilidad.

El director puede dirigir en uno u otro plano en función de las necesidades y posibilidades que la orquesta y la obra en cuestión le permitan. En cualquier caso, el deber es ir superando poco a poco, nivel a nivel, ensayo tras ensayo, hasta hacer uso de estos planos, con un alto nivel de dominio, en su presentación final (concierto).

Navarro Lara alude al primer plano dimensional (*gestos motores*) como el más básico de los planos de transmisión musical del director, el cual se limita a la marcación de compases, indicación de entradas, cortes y ejecución de calderones, etcétera.

Con el segundo plano dimensional (*gestos sonoros*) es con el que esta escuela comienza a marcar su territorio y a separarse de otros tratadistas, al otorgarle al sonido un aspecto tridimensional; es decir que, lejos de entender la música como una suerte de “meter notas entre líneas divisorias”, va mucho más allá y considera la expresión del sonido como elemento sustancial en el proceso musical. En este plano dimensional que atiende fundamentalmente la combinación verticalidad de los sonidos (armonía), los gestos del director se afanan por mostrar la cualidad de los sonidos tanto en su emisión, como en su proyección y final.

En el tercer plano dimensional (*gestos expresivos*) Navarro Lara pone al director como modelador de los sonidos, al darles sentido direccional; a diferencia del segundo plano dimensional, este atiende más a los aspectos horizontales del sonido y su estructuración espacial.

Para el cuarto plano dimensional (*gestos energéticos*), el director se centra en mostrar las energías y tensiones internas del discurso musical, que son las que realmente generan las fuerzas creativas y psíquicas de toda obra de arte.

Navarro Lara propone recorrer estos planos dimensionales hasta llegar al quinto plano dimensional (*gestos espirituales*), donde el director se encarga de transmitir el significado último de los sonidos, lo que se encuentra tras de sí y que trasciende la pura materia para elevarse al terreno de la espiritualidad.



<p>1. Primer plano dimensional: gestos motores; son los que inciden sobre el movimiento (auftakt, impulso motor, pulso y sus alteraciones, compases, cortes de sonido, etcétera).</p>
<p>2. Segundo plano dimensional: gestos sonoros; son los que inciden sobre el sonido (dinámica, articulación, peso sonoro, ataques, emisión del sonido, timbre, etcétera).</p>
<p>3. Tercer plano dimensional: gestos expresivos; son los que transmiten la intención musical (fraseo, carácter, etcétera).</p>
<p>4. Cuarto plano dimensional: gestos energéticos; son los que manifiestan los procesos musicales tensionales compresivos, expansivos y estáticos.</p>
<p>5. Quinto plano dimensional: gestos espirituales; son los que muestran la esencia íntima de la obra de arte musical.</p>

Cuadro 5. Planos dimensionales

(Fuente: Navarro Lara, inédito, cap. 3, pág. 8)

1.4 EL ANÁLISIS Y SU CONEXIÓN CON LA CINEMÁTICA DEL DIRECTOR DE ORQUESTA

Conviene hacer hincapié en el hecho de que se han tomado el nombre y las reflexiones analíticas de muchos tratadistas para reflexionar sobre la obra de Gerardo Guevara, labor en la que el nombre de Heinrich Schenker⁴¹ toma

⁴¹ Heinrich Schenker (19 de junio de 1868-13 de enero de 1935). Teórico de la música, más conocido por su aproximación al análisis musical ahora llamado *análisis schenkeriano*. Estudió en Viena con Anton Bruckner y se dio a conocer como pianista, acompañando a cantantes y tocando música de cámara. Impartió clases particulares de piano y teoría de la música, estando Wilhelm Furtwängler, Anthony van Hoboken y Felix Salzer entre sus alumnos.

Las ideas de Schenker sobre el análisis fueron exploradas primero en su *Tratado de armonía* (*Harmonielehre*, 1906) y *Contrapunto* (*Kontrapunkt*, 2 vols., 1910 y 1922), y fueron desarrolladas en los dos periódicos que publicó, *Der Tonwille* (1921-24) y *Das Meisterwerk in der Musik* (1925-30), incluyendo ambos contenidos exclusivos de Schenker. El deseo de Schenker de que sus análisis fueran herramientas usadas por los intérpretes para un conocimiento más profundo de las obras que estuvieran interpretando se muestra en el hecho



gran relieve no como la única posibilidad de análisis para este trabajo (ni para otros) sino como una guía de conceptos sistematizados que pueden generar nuevas ideas y asociarse a planteamientos de otros pensadores y analistas de la forma musical como los de Clemens Kuhn,⁴² por ejemplo, en una pretensión de vincular el análisis de una muestra de la obra del compositor ecuatoriano Gerardo Guevara con los postulados de la hermenéutica, unidos a

de que su edición de las últimas sonatas para piano de Ludwig van Beethoven incluyeran también análisis de las obras.

En 1932, Schenker publicó *Cinco análisis musicales gráficos (Fünf Urlinie-Tafeln)*, análisis de cinco obras utilizando la técnica analítica de mostrar capas de mayor y menor detalle musical, que ahora lleva su nombre. Tras la muerte de Schenker, se publicó su obra teórica incompleta *Composición libre (Der freie Satz)*, 1935) (primero traducida al inglés por T. H. Kreuger en 1960 como una disertación en la Universidad de Iowa; una segunda traducción, por Ernst Oster, se publicó en 1979). Algunas traducciones al inglés de esta obra eliminaron pasajes que podían considerarse políticamente incorrectos e irrelevantes con el tema tratado. Por ejemplo, en el Prefacio de *Contrapunto*, Schenker escribe que "el hombre es superior a la mujer, el productor es superior al comerciante o al peón, la cabeza prevalece sobre los pies", etcétera. Otros teóricos musicales, por ejemplo Félix Salzer y Carl Schachter, añadieron y expandieron las ideas de Schenker. En la década de 1960, el análisis schenkeriano había comenzado a atraer un renovado interés, y en la década de 1980 llegó a ser uno de los métodos analíticos principales usados por ciertos teóricos de América del Norte. Mientras sus teorías han sido puestas a prueba desde mitad de siglo por su rigidez y su ideología organicista, la amplia tradición analítica que inspiraron ha permanecido como principal en el estudio de la música tonal.

⁴² Clemens Kühn (Hamburgo-Alemania, 1945). Compositor y notable musicólogo alemán, célebre por sus libros de teoría musical y análisis musical. Estudió en el conservatorio de su ciudad natal, luego Germanística en 1971; teoría musical y composición con Diether de la Motte en 1973, así como en la Berlin Musikwissenschaft con Carl Dahlhaus. Obtuvo el doctorado en 1977 con una tesis acerca de las obras orquestales de Bernd Alois Zimmermann. En 1978 fue nombrado profesor en la Escuela de Arte de Berlín. En 1988 obtiene la plaza de *Professor* de Armonía en la Hochschule für Musik München, cargo que mantiene hasta 1997 en que se traslada a Dresde para ocupar la cátedra de Teoría Musical en la Escuela Superior de Música "Carl Maria von Weber". Kühn, entre 1978 y 1996, fue editor y coeditor de la revista *Musica* (Bärenreiter-Verlag), ha escrito acerca de teoría musical para la nueva edición de MGG/Sachteil. Es coeditor de la revista *Musiktheorie* (Laaber-Verlag). Sus diversos puntos de vista están entre el análisis musical y las preguntas decisivas acerca de la teoría musical.



metodologías y tendencias que acoplen en función de una búsqueda al interior de las obras objeto de estudio. Como expresa Kühn: “Cada cual puede seguir las múltiples ramificaciones de la realidad (tanto cotidiana como musical) de un modo tan incondicional que sea literalmente imposible ir a más. Sin embargo, detrás de todo ello nos aguarda siempre un inmediato «sí, pero...»... Uno no puede, ni mucho menos, obviar las múltiples facetas de la realidad y arreglarlas al propio gusto, creyendo haberlas comprendido con unas cuantas fórmulas” (Kühn, 1989: 9).

En un sentido lingüístico, *analizar* implica la distinción y separación de las partes en un todo hasta llegar a conocer sus principios o elementos; es decir, el investigador analiza algo cuando indaga, navega, se adentra en las motivaciones de una obra con la finalidad de encontrar la lógica interna que la construye.

Cuanto más se profundice sobre la lógica de las obras, más se harán presentes los elementos que la componen, y más completo será el análisis, por lo que es fácil deducir que esa lógica y esos elementos demandan la complicidad de otras áreas del pensamiento musical, en pos de dar luces a una idea de la construcción musical.

Lo abstracto del hecho musical encuentra su paralelo en la construcción arquitectónica propiamente dicha, pues los elementos de construcción (piedra, ladrillos y más) son característicos por ser abstractos y parecidos entre sí, lo mismo que los sonidos, concebidos en forma separada, de un concepto artístico musical. Es así como los elementos y/o materiales de la arquitectura y de la construcción musical obtienen sus sentidos sobre la base base de las denominadas simetrías.

Los compositores utilizan estas relaciones o simetrías por la capacidad cerebral del ser humano de detectar inconscientemente dichas relaciones simétricas, incluso sin tener ninguna educación musical. Son estas simetrías las que van generando la forma musical y brindando coherencia al discurso de los sonidos. Estas relaciones simétricas generan al tiempo un cúmulo de sensaciones que van desde la tensión, el estatismo, la relajación, el lirismo o la conclusión.

La expertización y el talento en el uso de los recursos enunciados y en el manejo de cada uno de los elementos de la música proveerán de mayor



riqueza y calidad a una obra; es decir que no solo el manejo melódico puede generar una obra de arte a partir de algunos sonidos, sino que el dominio profundo y consciente de la armonía y del ritmo darán a los sonidos su característica de música, y en la medida en que el compositor genere un lenguaje a partir de estos elementos, imprimirá su rúbrica, la cual, mediante el análisis, se hará presente, evidenciando sus características más notables.

Reconocer con precisión los diferentes elementos de la obra: forma, melodía, ritmo, textura, armonía, timbre, dinámica, etcétera, estudiar qué relaciones se establecen dentro de cada uno de los elementos y también entre ellos, extraer conclusiones sobre el porqué y la lógica de esas relaciones, son los objetivos que persigue el análisis.

A propuesta de Clemens Kühn, una "escala" de categorías generadoras de forma pueden dar luces a propuestas analíticas:

- a) Repetición.
- b) Variante.
- c) Contraste.
- d) Carencia de relación.

Se puede inferir, entonces, que en una composición musical, cuanto más repetitivo es un fragmento musical, más coherente y estable resulta, aunque puede tener menos interés. Cuanto más contrastante es un fragmento musical, más interés proporcionará, aunque probablemente pierda un poco de coherencia.

La experiencia y el gusto de un compositor se notan en la sabia mezcla para buscar un equilibrio, en todo momento de la obra, entre los dos aspectos.

Uno de los problemas del análisis musical es la presentación de sus resultados, pues lo árido de los informes analíticos lleva a muchos lectores a confusiones y a preferir documentos que describen el contenido de las obras en cuestión sobre los documentos analíticos versados. En tal virtud, un análisis comprometido, además de profundizar y evitar la descripción superficial, debe presentar los datos encontrados, de la forma más clara y concisa posible, en pos de descubrir y clarificar aquello que está oculto en la partitura, generando lenguajes cercanos al entorno al que está dirigida, a fin de facilitar su



entendimiento y de evitar que haya que "analizar el análisis" para poder entenderlo.

Gran parte de la misión del analista consiste también en presentar un orden coherente en lo analizado, pues el desorden en la presentación puede volver a ocultar lo hallado o incluso invalidar el análisis.

En términos finales, el análisis musical es un punto de vista en el que el intérprete asienta sus criterios respecto a las obras musicales en busca de desenmarañar la estructura interna de una partitura, y aunque es real la consideración de que está muy alejado del hecho sonoro, no es menos real que para un músico o para un melómano serio, esta herramienta de comprensión de la estructura revela el guion premeditado por el que caminó el compositor en la construcción de su obra, así como su pensamiento musical. Este análisis, desde el punto de vista del intérprete, tiene su desembocadura en una interpretación más asertiva y versada.

Más allá de lo dificultoso que puede resultar el análisis de la procedencia de escalas u acordes en una construcción musical, más allá de determinar los motivos y elementos fraseológicos que arman estas estructuras, más allá incluso de lo idealizado de la semiótica musical, y de otros detalles de gran valor compositivo, la idea del análisis y de analizar una obra debe ser la búsqueda de datos que sirvan para entender la esencia de la construcción musical en sí misma.

Ante esta problemática, y ante la dificultad que significa elaborar una clasificación específica para cada tipo de análisis, puede acudir a la clasificación práctica del análisis que propone Ian Bent⁴³ en su texto *Análisis*, la cual se basa en las siguientes categorías de técnicas de trabajo a emplear (cfr. Bent, 1987):

1. *Según la aproximación a la sustancia musical.*

- Una estructura o red cerrada de relaciones, más que la suma de sus partes.

⁴³ Ian Bent (EE.UU., 1938). Profesor emérito del Departamento de Música de la Universidad de Columbia y profesor honorífico en las Universidades de Columbia y Cambridge, en Historia de la Teoría Musical. Es editor del *Cambridge Studies in Music Theory and Analysis* y colaborador de la segunda edición del *The New Grove Dictionary of Music*. Desde 2011 es director del *Schenker Documents Online*.



- Una concatenación de unidades estructurales.
- Un campo de datos en el que se pueden buscar los modelos.
- Un proceso lineal.
- Una serie de símbolos ensartados o valores emocionales.

(Estas categorías abarcan al análisis de la forma, estructural y semiótico, análisis estilístico y por ordenador, análisis de la teoría de la información, Rudolf Reti⁴⁴ y el análisis funcional, análisis de la teoría de conjuntos, y muchos más. Estas categorías no resultan excluyentes al momento de analizar.)

2. *Según los métodos de trabajo.*

- Técnicas de reducción.
- Comparación y reconocimiento de identidades.
- Segmentación en unidades estructurales.
- Búsqueda de reglas de sintaxis.
- Recuento de características.
- Lectura e interpretación de elementos expresivos, imágenes o símbolos.

3. *Según los medios de presentación.*

- Partituras comentadas: reducción o línea de continuidad.
- Partitura explotada: fragmentada.
- Lista o léxico de unidades musicales.

⁴⁴ Rudolph Reti (Serbia, 27 de noviembre de 1885-7 de febrero de 1957). Teórico del análisis musical, compositor y pianista. Estudió teoría musical, musicología y piano en Viena. Fue amigo y defensor de la obra de Schoenberg, estrenando su *Six Piano Little Pieces op. 19*.

Los composiciones de Reti no permanecieron en el repertorio, pero él era un compositor activo y realizó una serie de presentaciones de alto perfil. Entre 1930 y 1938 Reti fue crítico musical para el diario austriaco *Das Echo*. Junto con el compositor y musicólogo Egon Wellesz participó en el establecimiento del Festival Internacional de Música Moderna, y fundó la Sociedad Internacional de Música Contemporánea en 1922. En 1939 Reti emigró a los Estados Unidos y más tarde se convirtió en ciudadano estadounidense. Fue miembro de la Sociedad Americana de Musicología.

Reti es recordado hoy por su método particular de análisis musical, que, según él, reveló el "proceso de temática" en la música. El procedimiento analítico de Reti fue seguido por otros analistas alemanes contemporáneos a sus enunciados como Schenker y Schoenberg.



- Reducción gráfica, destacando relaciones ocultas.
- Descripción verbal.
- Re-exposición formulante de la estructura mediante números, etcétera.
- Exposición gráfica mediante diagramas...
- Tablas o gráficos de estadística.
- Escuchando la partitura.

A esta categorización se ha de sumar, en forma literal, el enunciado de la clasificación de los métodos de análisis realizado por Javier Artaza Fano y Luis Ángel de Benito, en su texto “Aplicación metodológica del análisis musical: Guía práctica”, en donde, basados en diferentes propuesta de aproximación a las obras, estos autores categorizan cuatro grandes agrupaciones a las que circunscriben los métodos analíticos más empleados hasta hoy (cfr. Artaza y Benito, 2004: 8-10):

1. Métodos descriptivos.

Identificación de elementos morfológicos para una posterior identificación sintáctica que, en combinación con elementos estéticos, permitan la identificación de la forma:

- a) Análisis motivico: Principio de comprensión que parte de una idea como elemento morfológico que en diferentes formas de construcción origina diferentes formas de sintaxis.
- b) Análisis formal: estudio de la construcción de esa sintaxis motivica descrita (AA, recurrencia; AB, contraste, AA', variación) y los procedimientos tradicionales: variación, lied, rondó, y sus ampliaciones: sonata, etcétera.
- c) Análisis semiótico: Principio de distribución de los elementos morfológicos de forma amplia, intentando crear una sintaxis musical por comparación.

2. Métodos psicológicos



Explicación de los fenómenos morfosintácticos a partir del conocimiento del hecho estético y técnico. Construido sobre la base del contenido emocional (analizar lo que se espera oír en atención a la estética correspondiente) limitado a la música tonal.

- a) Análisis temático: Parte de un mismo principio, considerando a la música como un proceso de composición lineal en el que el compositor parte de un motivo que está en su mente y que en la obra se expresa mediante un procedimiento de transformación continua o modificación.
- b) Análisis de estilo: Se origina en el hecho de explicar las emociones que la música hace surgir, analizándolas en función de lo que se espera que se produzca y comparándolas con lo que realmente sucede.

3. *Métodos de categorías*

Explicación de los fenómenos musicales mediante la descripción, primero, y la categorización de estas descripciones, después, considerando a la música como un universo de características, y al estilo como una agrupación de algunas de esas características, según la frecuencia con la que ocurren.

- a) Análisis de categorías de Jan LaRue: Parte de tres categorías (antecedente, observación y evaluación) y va generando subcategorías (el antecedente genera referencias estilísticas). La observación genera elementos fundamentales (SAMeR), el crecimiento (movimiento y forma), etcétera. A su vez, cada subcategoría genera otras, en una especie de análisis en árbol, permitiendo la comprensión de cualquier elemento de forma individual o en interrelación con otros.

4. *Métodos estructurales*

Comprensión a través de una aproximación a la sustancia musical mediante una red cerrada de relaciones de elementos específicos y no de la suma de sus partes.

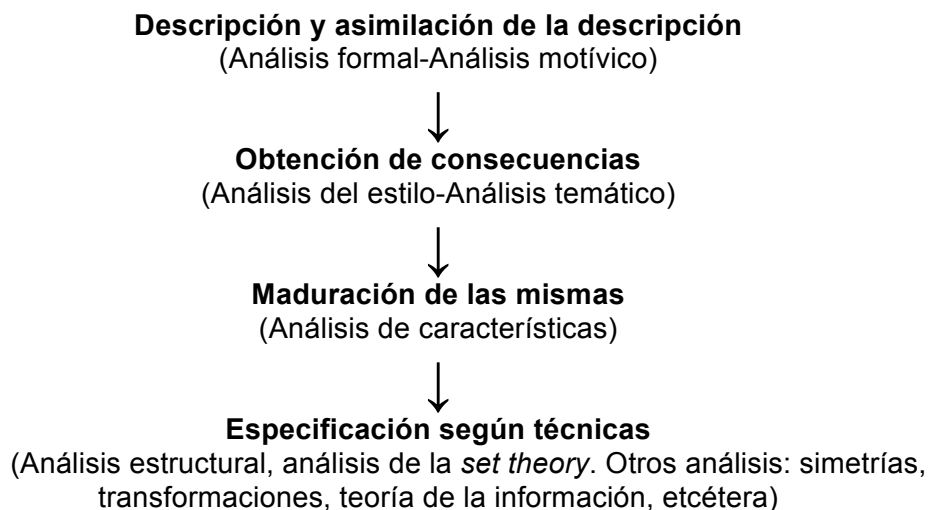
- a) Análisis de la Teoría de Conjuntos (*Set Theory*): Parte de un mismo principio, y por los mismos estudiosos (Forte a la cabeza), y se aplica a la música no tonal, partiendo del principio de que los grupos



de notas son finitos en número, por lo que pueden ser dispuestos en una sucesión ordenada que permite crear ciertos tipos de conexiones entre ellos.

b) Análisis estructural: Elaborado por Schenker, parte de un principio de construcción que se origina en una tónica que se transforma en una estructura fundamental (*ursatz*) que se resuelve en la obra musical mediante técnicas de prolongación. Limitado a la música tonal.

Hasta aquí, se ha visto que los autores fundamentan y generan un proceso de comprensión de los sistemas analíticos, estableciendo una pauta a la que ellos denominan “pedagógica”, la cual se secuencia de la siguiente manera (cfr. Artaza y Benito, 2004: 10):





2 CAPÍTULO 2. LA DIRECCIÓN ORQUESTAL Y EL ANÁLISIS MUSICAL: MUESTRA DE ABORDAJE INTERPRETATIVO EN LA OBRA *GALERÍA SIGLO XX DE PINTORES ECUATORIANOS* DE GERARDO GUEVARA

Cualquier referencia a una metodología con vistas a establecer el criterio analítico de una obra musical, ha de considerar que no existe un método infalible ni una manera única de analizar las partituras, pues en música los acuerdos sobre conceptos y la unificación de criterios sobre la nomenclatura o utilización semántica de la terminología son ambiguos, sobre todo si se consideran las transformaciones que este arte tuvo a partir de la segunda mitad del siglo XX, dificultando su tratamiento desde las categorías y conceptos tradicionales.

La nueva manera de operar del sistema musical en las últimas décadas dio lugar a grandes modificaciones formales, hasta establecer categorías como la “forma abierta” donde los esquemas que configuraban el período de práctica común se resquebrajaron, dificultando los acuerdos de la historiografía analítica; por ello, es necesario reflexionar sobre las ideas de los principales responsables de las transformaciones musicales, las de los escritores que han conceptualizado esta visión musical y sobre las posibilidades de estructura formal.

Por citar algunos referentes, es justo atender a lo que para diferentes tratadistas (como Clemens Kühn, Joaquín Zamacois,⁴⁵ Julio Bas,⁴⁶ Arnold

⁴⁵ Joaquín Zamacois (Santiago de Chile, 14 de diciembre de 1894-Barcelona, 8 de septiembre de 1976). Reconocido por su publicación de un tratado de Armonía y textos docentes para el Conservatorio del Liceo de Barcelona, cuyo uso ha sido frecuente también en Latinoamérica.

⁴⁶ Giulio Bas (Venecia, 21 de abril de 1874-27 de julio de 1929). Entre algunos de los títulos publicados por Bas están *el Manual de canto gregoriano* (Düsseldorf, 1910, L. Schwann); *I segni ritmici dei nuovi manuali gregoriani* (Roma, 1904, Desclée); *Rythme grégorien. Les théories de Solesmes et Dom T. A. Burge* (Roma, 1906), *Metodo per l'accompagnamento del canto gregoriano e per la composizione negli otto modi* (Torino, 1920, S.T.E.N.) y *Manuale di canto ambrosiano* (Torino, 1929, S.T.E.N.). Para la actividad didáctica escribió *Trattato di forma musicale*, en Ricordi-Milan en 1920-1922, traducido al español por Nicolás Numaraglia.



Schöenberg⁴⁷ o Hug Riemann⁴⁸) significa un motivo: las características que debe tener una frase musical o el significado que cada autor da al inciso y motivo, que varía según el tratadista y el uso.

Sin embargo, la valía de los aportes y los conceptos de sus tratados son innegables, por lo que su referencia y consideración resultan obligatorios en el entramado conceptual de trabajos como el presente. Conviene adscribir el presente análisis a una visión que permita mostrar claramente el contenido de la obra de muestreo (*Galería Siglo XX de pintores ecuatorianos*); hacer uso indistinto de conceptos provenientes de los tratadistas ya mencionados, así como del enunciado teórico de las terminologías expuestas en *Terminologie der Musik im 20 Jahrhundert* (*Terminología de la música en el siglo XX*; cfr. Eggebrecht, 1995).⁴⁹

A partir de la conjunción de criterios propios del análisis musical, como por ejemplo el del análisis semántico o de simetrías de Erno Lendvai, este análisis generará contenidos dinámicos forjados en las características propias de la obra de muestreo, con la finalidad de expresar del modo más acertado posible el contenido e ideas compositivas de Gerardo Guevara buscando y generando nexos conectivos entre la perspectiva fruto de nuestro análisis con los gestos

⁴⁷ Arnold Schönberg (Viena, 13 de septiembre de 1874-Los Ángeles, 13 de julio de 1951). Es reconocido como uno de los primeros compositores en adentrarse en la composición atonal, y especialmente por la creación de la técnica del dodecafonismo basada en series de doce notas, abriendo la puerta al posterior desarrollo del serialismo de la segunda mitad del s. XX. Fue el líder de la denominada Segunda Escuela de Viena. En los Estados Unidos, Schönberg completó algunos de sus trabajos más conocidos; escribió en esta época cuatro libros teóricos: *Models for Beginners in Composition* (Modelos para Principiantes en Composición, 1943), *Structural Functions of Harmony* (Funciones estructurales de armonía, 1954), *Preliminary Exercises in Counterpoint* (Ejercicios preliminares de contrapunto, 1963) y *Fundamentals of Musical Composition* (Fundamentos de la Composición Musical, 1967).

⁴⁸ Hugo Riemann (Leipzig, 18 de julio de 1849-10 de julio de 1919). Musicólogo y pedagogo alemán. Entre sus obras más conocidas se incluyen *Musiklexikon*, un diccionario completo de música y músicos, el *Handbuch der Harmonielehre*, un trabajo sobre el estudio de la armonía, y el *Lehrbuch des Contrapunkts*, un trabajo similar en el contrapunto. Todos estos trabajos han sido traducidos a varios idiomas y sirven aún de cita obligada en la formación musical académica.

⁴⁹ Este texto propone una aclaración básica al problema de la confusión terminológica de la forma en la música del siglo XX.



directoriales basados en la técnica de dirección de Francisco Navarro Lara las cuales guiaran la ejecución de la obra analizada y las obras del concierto.

2.1 GALERÍA SIGLO XX DE PINTORES ECUATORIANOS

Un eje transversal manifiesto en toda la obra de Guevara es la habilidad con la que integró el discurso de la música vernácula de su país con las formas de la música occidental. No puede decirse que fuera un gran innovador, pero, al igual que otros prominentes compositores de la historia, reunió los logros del pasado y de su tiempo en una sintaxis propia e individual que expresó con gran elocuencia, logrando convertirse, sin proponérselo, en un paradigma musical del siglo XX en el Ecuador.

En *Galería Siglo XX de pintores ecuatorianos* se está frente a una obra manifiesta del sincretismo musical surgido del nacionalismo de Gerardo Guevara, dotada de características muy particulares del impresionismo musical occidental, plena de herencias propias del nacionalismo musical de la primera mitad del siglo XX, con una clara responsabilidad de las directrices que estaba tomando la música de su tiempo con el empleo de técnicas extendidas, unidas a un lenguaje muy propio del compositor, basado en pentatonías y pentafonías, en enunciados rítmicos característicos y en un trabajo conscientemente realizado con sustento en el concepto armónico que Guevara denomina “apertura tonal”:

Una cosa importante que debo a mis estudios musicales, a mi análisis de la música nacional, es el hecho de haber tomado conciencia y tomado en cuenta que la música ecuatoriana es modal... modal es un término musical... de los modos griegos... incluidos lo pentatónico, por eso mi música es básicamente modal. A pesar de que durante mi estadía en Europa tuve acercamientos hacia la música de vanguardia lo que no he querido es que mi música sea representante de la música contemporánea de avanzada, siempre conscientemente he guardado la tonalidad y la modalidad ecuatoriana. [Entrevista, Anexo 1]

Compuesta en 1976, *Galería Siglo XX de pintores ecuatorianos* para orquesta sinfónica, se enmarca cronológicamente en lo que Gerardo Guevara describe como su cuarta etapa: “Entonces quedaría determinado para mí que



la primera época fue Quito, la segunda Guayaquil, la tercera época París y la cuarta el retorno” (Entrevista, Anexo 1).

En el año de 1977⁵⁰ I. Municipio de Quito organizó el Concurso de Composición Sixto María Durán. Allí obtuvo el primer premio esta obra, de la que biógrafos como Rodolfo Perez Pimentel señalan se trata de una suite.

A este periodo compositivo pertenecen las obras *El panecillo* (1977), sanjuanito con texto de Eloy Proaño, y el también sanjuanito *Solsticio de verano* (1977).

2.1.1 Estructura de la obra

Esta obra está estructurada en cuatro partes o movimientos, cada uno de los cuales recibe, por parte del compositor, un sugerente nombre, brindando a la obra una gran coherencia a la hora de guiar los procesos analíticos e interpretativos:

- 1) Galería Siglo XX (De pintores ecuatorianos).
- 2) Constructivismo.
- 3) Mestizaje.
- 4) Nuevas formas.

Basados en el principio semiótico de la intencionalidad del emisor (que en música sería la intención que el compositor tiene de comunicar algo), el investigador, mediante el sistema de entrevista, indagó en los pormenores históricos, en las motivaciones casuísticas y puntos de valoración que hicieron posible este enfoque compositivo con un título tan sugerente, pero que no obtuvo resultados pictóricos relacionados, sino que se le podría considerar como una representación pictórico-musical especulativa propia del compositor en relación con la música de su tiempo y de su país.

Cabría preguntarse si existe alguna intención detrás del título de la obra:

La intención del título y de la obra en sí es mostrar cómo sería el constructivismo musical, porque el constructivismo existe en la pintura,

⁵⁰ Aunque estas son las fechas de referencia en la *Enciclopedia de la música ecuatoriana* editada por Conmúsica (cfr. Guerrero, 2002 y 2004-2005), en el margen superior derecho del manuscrito de la partitura aparece el año de 1978 como datación.



en la arquitectura, pero en música muy poco se ha utilizado, creo que yo soy el único que ha utilizado esos términos. La intención de *Galería Siglo XX* es mostrar música del siglo XX; es decir, que existe un concepto de avanzada. Una parte de la obra que quizá llama la atención es “Mestizaje”, pero esto no debería sorprender, pues nuestra música es mestiza. Tenemos, pues, la pentafonía más la eptafonía y más la dodecafonía. “Nuevas formas”, el último movimiento, es un interés por avanzar en la creación musical y su forma, que no siga siendo el pasillo, el albazo, sino que nos introduzcamos en la búsqueda y creación de nuevas formas musicales”. [Entrevista, Anexo 1]

Su orquestación incluye: 2 flautas, 2 oboes, 2 clarinetes, 2 fagotes, 2 cornos en *fa*, 2 trompetas *sib*, 2 trombones, 1 tuba, timpani, plato suspendido, tambor, gong, bombo, maracas, triángulo, campana, batería, vibráfono, arpa, piano, celesta y cuerdas.

El manejo del material digitalizado de esta obra ha significado para la investigación un cuestionamiento desde el punto de vista musicológico y filológico, sobre la necesidad urgente que tiene la historia de la música del Ecuador de vincular procesos científicos y académicos en un gran entramado que va desde el acceso, organización, codificación de las fuentes primarias, selección crítica de las fuentes hasta la edición misma de una partitura, pues en el manuscrito original de esta obra en cuestión la secuencia de los movimientos reciben los siguientes nombres (adviértase la diferencia en el título del primer movimiento, sin nota aclaratoria en torno al origen de la modificación):

- I. El Hombre y su mensaje.
- II. Constructivismo.
- III. Mestizaje.
- IV. Nuevas formas.

Así como los nombres de los movimientos, el documento digitalizado presenta algunas variantes, inconsistencias y omisiones frente al manuscrito, por lo que este trabajo deberá contrastar, obligatoriamente, los dos documentos con la única finalidad de esclarecer ciertos pormenores del análisis y de la dirección, lo que permitirá hacer puntualizaciones aclaratorias de orden



musicológico, con criterios referenciales basados en el manuscrito, que coadyuven en la edición crítica de este material (véase Anexo 2).

La obra, en sus movimientos I y III, se adscribe al plano tonal, es decir, se halla siempre presente un centro tonal fundamental, aunque quede oscurecido durante considerables períodos, sea por medios modales o cromáticos.

Salta a la vista la gran influencia de compositores como Bela Bartok, quien durante la década de 1920 escribió en dos o más planos armónicos simultáneos, lo que se conoce como *politonalidad*, pero tanto en los medios como en las personas que influenciaron a Guevara, como en su obra misma, no existe una sistemática negación de la tonalidad.

Al preguntarse a Guevara si existe algún compositor en la historia de la música universal por el que se haya sentido influido de algún modo particular, responde: “Sí, yo muy conscientemente seguí la experiencia de Béla Bartók, investigativa y compositiva, porque Bartók, primero un nacionalista formidable y segundo un investigador de su música, ¡era húngaro! Entonces, la influencia de él fue muy fuerte y decisiva para mí” (Entrevista, Anexo 1).

La tonalidad queda bien definida mediante los procedimientos conocidos, pero el campo tonal queda algo más difuso y las relaciones armónicas básicas y características dentro de ese campo son difíciles de captar. Se maneja la tonalidad con la libertad propia de la improvisación en la música folclórica al punto de producir una fluctuación que no permite decir “está *en re*”, sino “está *sobre re*”. La música aparece organizada en torno a notas tonales, en forma modal o cromática, fluctuando según las necesidades musicales y expresivas de Guevara.

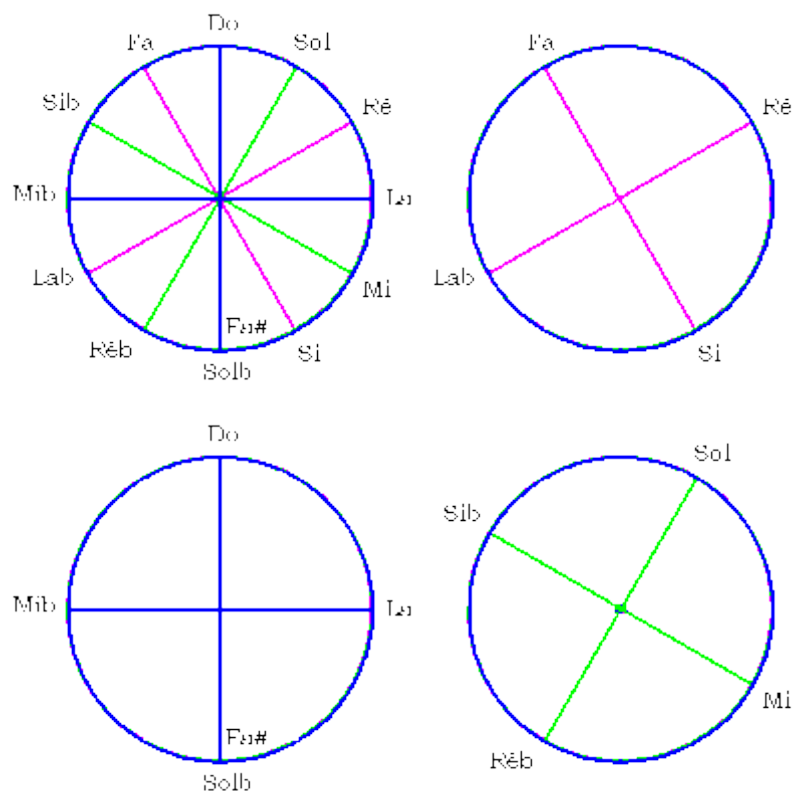
La armonía de *Galería Siglo XX*, como en otras de sus obras, se debe, en parte, a un resultado incidental del movimiento contrapuntístico. Surge del carácter de las melodías, basadas en escalas pentatónicas, por tonos o modales, así como en escalas diatónicas. Los acordes que aparecen son de todo tipo, desde perfectos hasta combinaciones de cuartas-quintas y otros más complejos. Son habituales los acordes con segundas mayores o menores añadidas, o segundas apiladas en *clusters*.

Para formular una hipótesis armónica que permita mirar un esquema, quizá no predeterminado por Guevara pero sí sugerido y constante en sus obras, se utilizarán las teorías armónicas que han contribuido al análisis armónico de la

composición de Béla Bartók y que se basan, por un lado, en el sistema axial, y, por otro, en la proporción áurea (cfr. Lendvai, 1966: 1-16):

El sistema axial

Se trata de la división de círculo de quintas en tres ejes dobles, uno de tónica (I), otro de dominante (V) y otro de subdominante (IV).



Cada función tiene dos ejes, eje principal y eje secundario. A su vez, cada eje tiene dos extremos: polo y antípoda.

Aunque el parentesco entre un polo y su antípoda es menos cercano que con los puntos vecinos, cada polo puede ser sustituido por su antípoda, realizando la misma función. Por tanto, se mantienen las funciones tradicionales de I, IV y V. Una sucesión *MI-LA-RE-SOL-DO-FA*, en Bartók puede ser *MI-LA-LAb-REb-DO-FA*.



La proporción áurea

El método de Bartók, en su construcción formal, está estrechamente ligado a las leyes del número áureo. Este constituye un elemento formal que es, al menos, tan significativo en la música de Bartók, como la cuadratura en el período clásico.

El estudio de estas proporciones conduce inmediatamente a la cuestión del uso que hacía Bartók de acordes, escalas e intervalos. Su sistema cromático se basa en las leyes de la proporción áurea y especialmente en la serie numérica de Fibonacci.

Calculado en semitonos:

- 1 representa la segunda menor,
- 2 representa la segunda mayor,
- 3 representa la tercera menor,
- 5 representa la cuarta justa,
- 8 representa la sexta menor,
- 13 representa la octava aumentada.

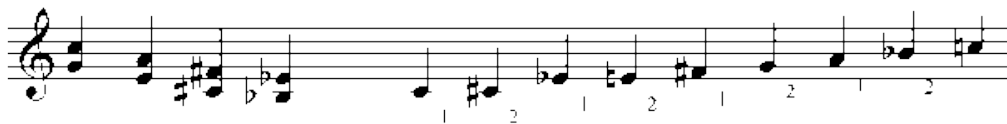
Mencionemos ahora un grupo frecuentemente recurrente de escalas del tipo áureo, las cuales representan estructuralmente intervalos de 1:5, 1:3 y 1:2. La relación de la proporción áurea entre estas tres fórmulas es resultante de la proporción 5:3:2. Cada una de ellas surge de la repetición periódica de los intervalos 1:5, 1:3 y 1:2. Su estructura es, por tanto, así:

Modelo 1:5 alternando segundas menores y cuartas justas, por ejemplo: Do-Do#-Fa#-Sol-Do...

Modelo 1:3 alternando segundas menores y terceras menores, por ejemplo: Do-Do#-Mi-Fa-Sol#-La-Do...

Modelo 1:2 alternando segundas menores y mayores, por ejemplo: Do-Do#-Mib-Mi-Fa#-Sol-La-Sib-Do...

De todas estas escalas, la más importante es el Modelo 1:2, ya que representa realmente el grupo de escalas de los ejes de tónica y dominante:



(Licencia Creative Commons Atribución Compartir Igual 3.0, 2015)

2.2 PRIMER MOVIMIENTO EN GALERÍA SIGLO XX (DE PINTORES ECUATORIANOS): EL HOMBRE Y SU MENSAJE

2.2.1 Analisis musical

Se trata de un movimiento de corta dimensión, donde en apenas 53 compases Guevara demuestra un conocimiento y dominio del arte de la orquestación, brindándole en todo momento su impronta y las características propias de los aires ecuatorianos.

Enmarcado en el uso de compases binarios y ternarios, que provocan una dilatación de las simetrías (característica propia de las obras de períodos anteriores de la música occidental), el compositor se convierte en un iconoclasta dentro de la literatura musical del Ecuador, no solo desde la perspectiva formal sino también desde la ya comentada estructura armónica.

La superposición pentafónica le otorga la característica de “apertura tonal” que el compositor rescata como uno de sus elementos de aporte en la composición ecuatoriana:

La segunda época está delimitada por mi viaje a París, donde en mi estilo compositivo tomó más fuerza el contrapunto y luego la apertura tonal. Esto quiere decir que no solamente trabajaba en una tonalidad, sino que dentro de esta tonalidad yo manejaba las tonalidades relativas, que nada tienen que ver con el politonalismo. Al momento, me resulta difícil decirle en qué obra comenzó esta tendencia, todo iba mezclándose, pero ha sido una constante y ha quedado para otras obras. [Entrevista, Anexo 1]

Los 15 primeros compases del movimiento dan cuenta de lo enunciado en el párrafo anterior, sumando a esto un primer tipo de motivo rítmico-temático que formalmente podría denominarse **P** (principal), el cual sirve de pivote para articular el movimiento.

Esta sección rompe el tradicional concepto de fraseo basado en grupos de compases simétricos en rítmica y contenido melódico y/o motivico, mediante una dilatación métrica y rítmica.



Figura 12. Dilatación métrica. Compases 1-4. *Galería Siglo XX*. I mov. Cuerdas.

(Fuente: Partitura de Gerardo Guevara, ed. 2015 de Willam Vergara)

Se constata la dilatación métrica por el uso de un compás ternario en final de la frase, sustentado por un crescendo, lo cual es respaldado por el uso del timbal (véase el score, Anexo 2) con la misma característica de matiz sonoro como paso al siguiente periodo



Figura 13. Compases 5-8. *Galería Siglo XX*. I mov. Cuerdas.

(Fuente: Partitura de Gerardo Guevara, ed. 2015 de Willam Vergara)

Este grupo de compases se adscribe al rigor fraseológico de cuatro unidades métricas similares, diferenciado su contenido por un carácter positivo de apertura hacia la siguiente frase mediante un movimiento ascendente en las líneas de los registros medio y bajo con la utilización del modelo 1:2 descrito en la proporción áurea del sistema compositivo Bartók, y disminuida en su contenido métrico, en relación con la frase anterior, por la anticipación del acorde de Bb en función de subdominante.



Figura 14. Compases 9-15. *Galería Siglo XX*. I mov. Cuerdas.

(Fuente: Partitura de Gerardo Guevara, ed. 2015 de Willam Vergara)

La anterior sección de 7 compases engloba las características de sus dos antecesoras, conservando la célula rítmica y las evidencias armónicas del primer compás. A partir del segundo compás, esta sección puede ubicarse dentro de la llamada “música céntrica”: aquella que parte de notas pivote o “tónicas” que le brindan un sentido tonal evidente.

Este “dodecafonismo tonal” es el producto de numerosos componentes, entre ellos: un sistema escalístico diatónico generado en las voces de bajo, cello y viola, y los modos invariantes que dividen los 12 semitonos de la octava en series 1:2, 1:3, 1:5.



Por otra parte, y desde una perspectiva histórica, resulta innegable que el gran momento de consolidación rítmica y melódica por el que la historia de la música universal estaba atravesando, influenció el pensamiento compositivo de Guevara, llevándolo a utilizar, sin proponérselo, características de lo que se conoce como minimalismo musical, puesto que Guevara hace suyo también el concepto de "complejo sonoro", al tomar las alturas, no como frecuencias enlazadas entre sí armónica o melódicamente, sino como acumulaciones de sonidos, haciendo énfasis en el timbre resultante de estos conglomerados.

A pesar de esta dilatación de la frase por aumentación, si se excluyen el primer compás y los dos últimos donde se produce el *piu mosso* se verá que la frase se configura de la misma manera que lo establecido por los cánones clásicos, lo cual, como en épocas anteriores, le brinda simetría auditiva, generando en el oyente la sensación de equilibrio.

Para complementar esta simetría, puede verse el uso de dos escalas diatónicas; un uso que podría adscribirse a la idea de "politonalismo" en virtud de la utilización de dos materiales tonales, más que su empleo simultáneo, lo cual, una vez analizado, revela un paralelo con la idea que el compositor quiere representar cuando hace mención de la idea de "apertura tonal".⁵¹

El uso melódico y armónico de este material se corresponde con la técnica "*Quartal and quintal harmony*", que se basa en la construcción de estructuras armónicas con preferencia por los intervalos de cuarta perfecta, cuarta aumentada y la disminución de la cuarta, al igual que la armonía quintal prefiere la quinta perfecta, la quinta aumentada y la quinta disminuida.

Se puede decir que *armonía quintal* es un término menos usado, puesto que la quinta es la inversión o el complemento de la cuarta, por lo que, de manera general, se denomina a esta técnica como cuartal, y fue muy usada a partir de la segunda mitad del siglo XX por compositores tales como: Maurice Ravel, Claude Debussy, Francis Poulenc, Alexander Scriabin, Alban Berg, Leonard Bernstein, Arnold Schoenberg, Igor Stravinsky y Anton Webern.

⁵¹ En la entrevista de este proceso investigativo con el compositor no se pudo ampliar el concepto de "apertura tonal", sus alcances o referencias, por lo que el análisis al uso lineal de dos tonalidades será adscrito a la idea de "apertura tonal".



Figura 15. Mib en los compases 2 y 3 de la sección.



Figura 16. Do a partir del compás 4 y 5 de la sección.

Los compases que involucran el *piu mosso* (compás 14) y el calderón (compás 15) quedan adscritos a la idea de síntesis de armónica de los compases de esta última frase y de toda la sección introductoria misma.

La siguiente sección **(B)** (Figura 18) queda delimita por dos fermatas que, sostenidas por un pedal de las cuerdas, dan prioridad al timbre de las maderas para desarrollar, tanto melódica, armónica y rítmicamente, una fórmula de corchea y dos semicorcheas (Figura 17).



Figura 17. Fórmula de corchea y dos semicorcheas
(Fuente: Partitura de Gerardo Guevara, ed. 2015 de Willam Vergara)



The musical score for Section B is arranged in a standard orchestral format. It includes parts for Flute, Oboe, Clarinet Bb, Bassoon, Horns (Corno en F 1 and 2), Trombones (Trompeta Bb and Trombón), Tuba, Timpani, Percussion, Violin I, Violin II, and Viola. The tempo is marked '1º Tempo'. The Flute part features a prominent cadenza starting at measure 15, marked 'f' and 'cresc. y accel.', leading to a 'ff' dynamic. The other instruments provide harmonic support with sustained notes and rhythmic patterns.

Figura 18. Sección B de la obra.

(Fuente: Partitura de Gerardo Guevara, ed. 2015 de Willam Vergara)

El manejo de pentatonías y pentafonías son las constantes dentro de esta sección marcada por un “*poco meno*” (compás 22). Se encuentra una nueva sección (B´) que le otorga el protagonismo a la flauta, en forma de cadencia donde la “apertura tonal” queda evidenciada de manera tácita.



This musical notation shows a flute cadenza spanning measures 28 and 29. It features a pentatonic scale in the right hand, moving from a lower register to a higher one, with a final cadence. The left hand provides a simple harmonic accompaniment.

Figura 19. Compases 28-29. Galería Siglo XX. I mov. Flauta

(Fuente: Partitura de Gerardo Guevara, ed. 2015 de Willam Vergara)

Esta conjugación tonal está respaldada por el pedal tipo clúster enunciado en las violas, que ayuda a la construcción fraseológica a partir del compás 25, donde, en una simetría de dos compases, unida mediante breves inflexiones armónicas de semicorcheas, reivindica la pertinencia constructiva formal clásica.



Figura 20. Pedal tipo clúster

(Fuente: Partitura de Gerardo Guevara, ed. 2015 de Willam Vergara)

Los compases 31 y 32 conducen al material rítmico enunciado en el primer compás, mediante el manejo del tipo de “escala sintética” (cfr. Persichetti, 1985: 41), que en el compás 34 permitirán la imbricación del material tipo clúster y el material melódico de la primera sección (Figura 21).



Figura 21. Imbricación melódica

(Fuente: Partitura de Gerardo Guevara, ed. 2015 de Willam Vergara)

El grupo de compases comprendido del 39 al 49 **(C)** evocan de forma contundente y de manera muy particular un 6/8 del ritmo de danzante mediante un sistema de graficación de seis semicorcheas, en lo que podría describirse como una categórica disminución rítmica, donde el manejo de la percusión da cuenta de la necesidad tímbrica de evocación vernácula, otorgándole gran carácter al movimiento y colocando el sello nacionalista a partir del primer movimiento.

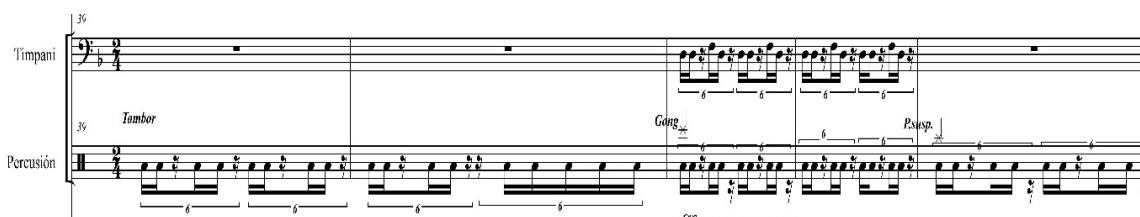


Figura 22. Compases 39-43. Galería Siglo XX. I mov. Percusión
(Fuente: Partitura de Gerardo Guevara, ed. 2015 de Willam Vergara)

Un unísono rítmico sella el movimiento compuesto por cuatro compases finales donde la métrica 4/4 es utilizada por única vez.

a) Aspectos compositivos

Galería Siglo XX (El hombre y su mensaje) se construye a partir de la yuxtaposición de materiales diferentes, o estructuración de tipo aditivo. Los materiales son cerrados y solo varían ornamentalmente. Los recursos generadores de forma, en tanto materiales para la conformación y coherencia del movimiento, tienen su base en la repetición, la variación, la diversidad, el contraste y la carencia de relación. Además, utiliza el recurso de recurrencia, como en la presentación del primer material al principio, sobre los compases 5, 9 y 33.

El movimiento utiliza con reserva los registros de los instrumentos, resguardando los estratos agudo y medio para los motivos melódicos, mientras superpone en el registro grave conducciones de acores con funciones no-tonales o pedales de nota tenida. Esto da como resultado una textura de melodía acompañada.

b) Forma

Galería Siglo XX de pintores ecuatorianos (El hombre y su mensaje) tiene una forma:

A	B	C	CODA
a- a'- a''	b- b'- a'''	c	coda

A: a (compases 1-4); a' (compases 5-8); a'' (compases 9-15)

B: b (compases 16-21); b' (compases 22-32); a''' (compases 36-38)



C: c (compases 39-49)

Coda: (compases 50-54)

c) *Escalas*

Como lo anotado en el desarrollo del capítulo, Guevara utiliza materiales escalísticos no convencionales, sobre la base de los criterios de las tendencias estéticas de su época y de acuerdo a su criterio de apertura tonal: “Lo de las armonías... va a parecer pretencioso, pero... eso fue una evolución propia mía, fue mi experiencia artística personal, no mi criterio” (Entrevista, Anexo 1).

Los análisis y comentarios de Robert P. Morgan, al referirse a la obra de Debussy, se configuran como válidos en esta pretensión de validar el uso de sistemas escalísticos y armónicos en la obra de Gerardo Guevara: “En este tipo de contextos la armonía adquiere un nuevo papel: más que como un agente dinámico de movimiento musical, se convierte en un medio enormemente estático que produce efectos de atmósfera y de color en la sonoridad” (Morgan, 1999: 61).

d) *Materiales*

Con las ideas de Robert P. Morgan, se puede decir que el concepto tradicional de melodía en Guevara resulta escaso al momento de delimitarla, pues existen partículas motívicas que se agrupan y que están interconectadas entre sí por variaciones y fluctuaciones rítmicas y/o armónicas que no pertenecen a un discurso dialéctico musical, donde un único recurso melódico deviene en derivaciones de tesis y antítesis.

Aunque en su estructura formal grande guarde el precepto de contraste, no se puede afirmar lo mismo con el material melódico, donde la adición motívica de segmentos musicales similares o disímiles configuran una percepción tipo mosaico en un orden lineal (Figuras 17-22).

2.2.2 Análisis directorial

Posiblemente, uno de los puntos que pueden resultar en contra para el director al momento del estudio del I movimiento de *Galería Siglo XX (El hombre y su mensaje)* puede ser su subtítulo “de pintores ecuatorianos”.



Acuden de forma inmediata las interrogantes: ¿Cuáles pintores?, ¿a qué período corresponden?, y otras. Estas interrogantes aparecen al no tener una respuesta explícita del compositor, pero, al tiempo, abren un universo fabuloso de posibilidades pictóricas y sonoras conducidas por el uso armónico, la orquestación y las fórmulas rítmicas que sirven de guía al director en el momento de hacerse una imagen de la obra; paso, este último, fundamental a la hora de emprender el montaje de una obra musical.

Un punto a considerar en los enunciados de la partitura es la velocidad con la que la obra se desarrollará; es clara la indicación del compositor (bps: negra 84), donde pueden generarse amplios debates sobre la pertinencia o no de la utilización textual de las indicaciones métricas en las obras, debate que está abierto desde tiempos anteriores a la obra en cuestión. Lo evidente para un director que desee enfrentar la obra es que la elección correcta del tempo para cada orquesta es un arte, más que una ciencia, dado que existen orquestas con características muy diversas en las que el tempo de la obra puede tomar mínimas modificaciones, en dependencia de factores tales como la acústica del lugar del concierto, la condiciones técnicas de los instrumentistas que actúan como solistas y de la orquesta en general.

De la mano de las consideraciones generales que el compositor enuncia al inicio de la obra, y luego de un minucioso estudio de los detalles compositivos que rodean la obra, el siguiente punto a definir es el *aufakt* que se debe mostrar a la orquesta para el inicio del movimiento.

Esto no debería significar un problema para un director con experiencia, mas para fines didácticos y procedimentales se analizarán las características que requiere el pimer acorde de la orquesta en *Galería Siglo XX: I mov.*

Un *tutti* orquestal en doble forte, con un unísono rítmico en el primer compás del movimiento, sugiere un *aufakt* tético, de tipo *pater*, con motus pendular y con movimiento lineal o circular (cfr. gráficos Capítulo 1).

Esta miscelánea de recursos permitirá obtener un sonido *forte*, conjunto y articulado, con la finalidad de brindar el carácter de apertura a la obra, acorde a los requerimientos del compositor.

Podrá enunciarse al *aufakt* como el único momento de la obra que puede ser totalmente *a priori* en el hecho de “hacer musica” con una orquesta desde la perspectiva del director. A este porcedimiento o momento pueden sumarse



los calderones y los finales de las obras; por lo demás, el “hacer música” es un proceso dinámico interdependiente entre los músicos y el director. Este dinamismo requiere del director gran cantidad de recursos mecánicos que permitan acierto en las indicaciones y manejo del sonido de la partitura de acuerdo a sus expectativas de estudio. Como afirma Navarro Lara, “[...] el proceso de *hacer música* con una orquesta es una actividad recíproca baada en una relación de causa-efecto. El director ofrece una información, y dependiendo de cómo esa información es transformada por la orquesta, debemos ofrecer las indicaciones siguientes” (2010: 33).

En concordancia con esta idea, algunos tratadistas como Scarabino y Siffert afirman que cuando un director adquiere experiencia reduce considerablemente sus indicaciones; hecho al cual se adscribe el criterio de esta investigación, y al cual se debe acotar que las indicaciones no se reducen apelando a la experiencia *per se*, sino que se reducen cuanto más profundo es el conocimiento de la partitura, cuanto más profundo es el manejo de la cinemática y se conciben con mayor profundidad los conceptos del ritmo y demás elementos de la música, lo cual no necesariamente se asocia con la experiencia sola.

Al partir hacia un segundo compás se tendrá que hacer uso del gesto *interictus*⁵² para lograr unidad en el ataque de la corchea que precede al silencio similar; esto se logra realizando el procedimiento técnico con movimientos de bloqueo, ataque y salida (cf. Navarro Lara, inédito: 4).

⁵² *Gesto interictus*: técnica que permite controlar y manipular los elementos musicales que acontecen entre ictus e ictus: notas a contratiempo, síncopas, entradas acéfalas o anacrúsicas, acentos o dinámicas que aparecen entre pulso y pulso, etcétera.

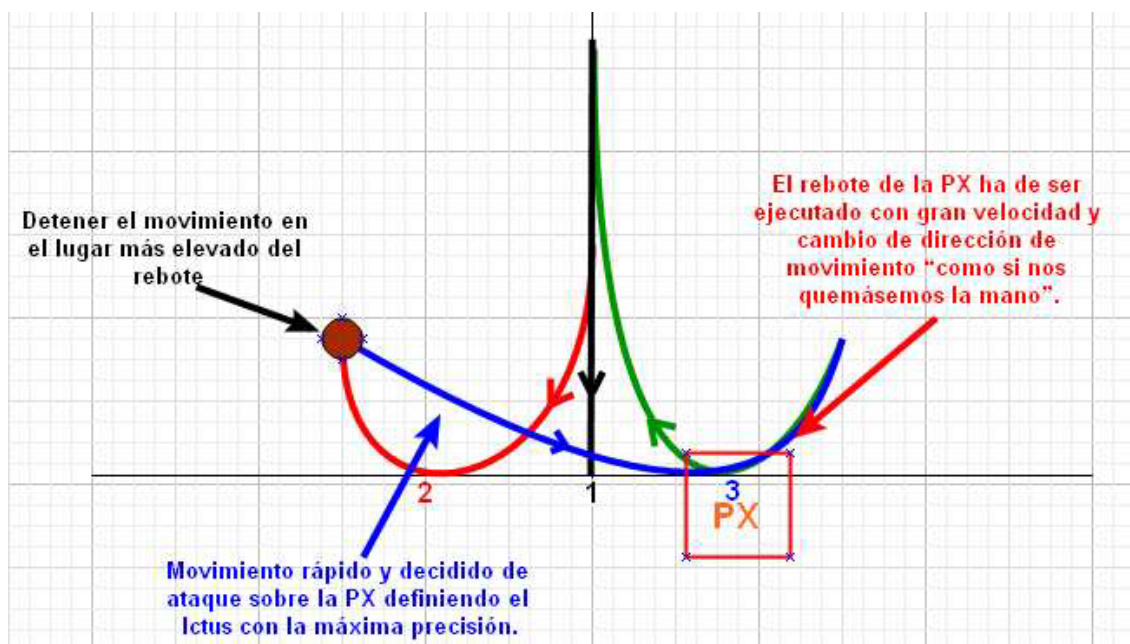


Figura 23. Gesto Interictus: Bloqueo, ataque y salida

(Fuente: Navarro Lara, inédito, cap. 4, pág. 5.)

Apoyados en este criterio, se dirigirá la atención hacia el compás 4, en el cual requiere atención un ángulo de incremento sonoro, así como el trémolo del timbal que sucede en el mismo compás, al tiempo de realizar un cambio de métrica hacia el $\frac{3}{4}$.

Como se puede notar, existe una cantidad de información considerable para un solo compás, la cual solicita una independencia motriz que permita indicar la entrada del timbal con la mano izquierda, continuar la marca con la derecha y producir el *crescendo* con la utilización del plano de profundidad,⁵³ el cambio de posición de la barra imaginaria y los gestos expresivos que coadyuvan a conseguir el fin en cuestión.

Tanto para un novel director como para un director experimentado que desee omitir uno de los recursos directoriales, este compás sería el de la marcación de $\frac{3}{4}$ pues es una misma figura durante todo el compás para el *tutti*

⁵³ Desde la perspectiva de la técnica de dirección, la intensidad de sonido se manifiesta según la energía que se aplica al gesto; sin embargo, el volumen dinámico se muestra gracias a la extensión del gesto en tres dimensiones: largo, alto y ancho; en este aspecto, la utilización del plano de profundidad resulta de un grandísimo interés.



orquestal, donde lo único que se hace necesario para la orquesta es el gesto de transición al siguiente compás, el cual se puede realizar en forma de anacrusa con la certeza de que cualquier orquesta, incluso amateur, puede contar por sí sola tres tiempo. Como recurso técnico, el artificio de retirar la marcación en forma predeterminada contribuye a conseguir la atención de la orquesta sobre la base del principio de incertidumbre, lo cual convoca la atención de la orquesta.

Por otra parte, dar énfasis al *crescendo* y omitir la marca sirve de momento de atención para la entrada de los vientos en el compás 5.

Esta forma de ir poniendo atención en otros aspectos y no meramente en la marcación, hace referencia a los planos dimensionales que usa el director (descrito en la introducción del presente trabajo), que en este pasaje en concreto hace alusión al uso del segundo plano dimensional⁵⁴ (cfr. Navarro Lara, inédito).

En el compás 6 se podrá hacer uso nuevamente del gesto *interictus* para definir su contenido.

Durante el compás 9 los instrumentos de metal y el timbal requieren de atención, más que de ayuda; esto puede ser ejecutado mediante una invitación a entrada dada por la mano izquierda, por la batuta, por la mirada o por un gesto percutivo directo⁵⁵ (cfr. Navarro Lara, inédito) que enfatice el contenido de este compás.

⁵⁴ *Segundo plano dimensional: gestos sonoros* son los que inciden sobre el sonido (dinámica, articulación, peso sonoro, ataques, emisión del sonido, timbre, etcétera). El segundo plano dimensional (gestos sonoros) es de especial interés para el director, ya que le da especialmente importancia al aspecto tridimensional del sonido; es decir, lejos de entender la música como una suerte de “meter notas entre líneas divisorias”, va mucho más allá y considera la expresión del sonido como elemento sustancial en el proceso musical. En este plano dimensional, que atiende fundamentalmente a la combinación *verticalidad de los sonidos*, los gestos del director se afanan por mostrar la cualidad de los sonidos tanto en su emisión, como en su proyección y final.

⁵⁵ La ejecución técnica del GPD radica en realizar una batida especial que indique la percusión de la sonoridad en concreto. Esta batida especial se ejecuta mediante un golpe al aire, en el mismo momento en el que se produce el ataque del sonido. El punto donde se produce el cambio de dirección espacial entre estos dos movimientos antagónicos ha de coincidir con la percusión de la sonoridad en cuestión. EL GPD hay que ejecutarlo sin impulso y



Un siguiente punto que necesita la atención y el apoyo por parte del director está en el compás 14, donde se ubica el requerimiento de *piu mosso* por parte del compositor. Para conseguir este cometido, se hará uso de un par de conceptos que pueden ilustrar la realización de un cambio de tempo.

Si bien es cierto que existen grupos orquestales altamente educados y con grandes reflejos grupales ante las mínimas señales del director, estos son la excepción en el medio, de manera que el director debe estar preparado para utilizar recursos técnicos básicos, los cuales, en la medida en la que avanzan los ensayos, se conoce a la orquesta y la orquesta conoce la música y los gestos del director, pueden ir transformándose hacia recursos menos rudimentarios, que se ocupen de la profundidad de la música además del cambio de tempo.

Una de las formas más efectivas de realizar esta “modulación” del tempo puede ser tratada mediante el procedimiento técnico clásico (cfr. Navarro Lara, inédito, cap.10: 15):

La última parte del compás del tempo lento se bate en el centro focal y permanece quieta en esta posición hasta que podamos realizar un nuevo *aufakt* para preparar el nuevo tempo con el pulso adecuado (más rápido); lógicamente, el tempo lento debe completar toda su duración de forma que el nuevo tempo rápido no se precipite antes de lo debido. (Diagrama sobre un compás de 4 partes):”

sin preparación, ya que es un gesto que se considera totalmente ajeno a los impulsos motores, pulsos o esquemas de compases; no es un gesto motor sino sonoro. Este es un movimiento sin preparación y rotundo, que va “a favor” de la música y no en su contra. El carácter del GPD debe estar en consonancia con la sonoridad concreta que se vaya a percutir en relación con su dinámica, articulación, peso, tensión, etcétera, para lo cual se tendrá en cuenta tanto los tipos de *travel* como los de *motus*. Este gesto puede ser realizado conjuntamente con las dos manos, solo con una de ellas, o también con la mano izquierda, mientras la derecha sigue batiendo el compás de forma tradicional.

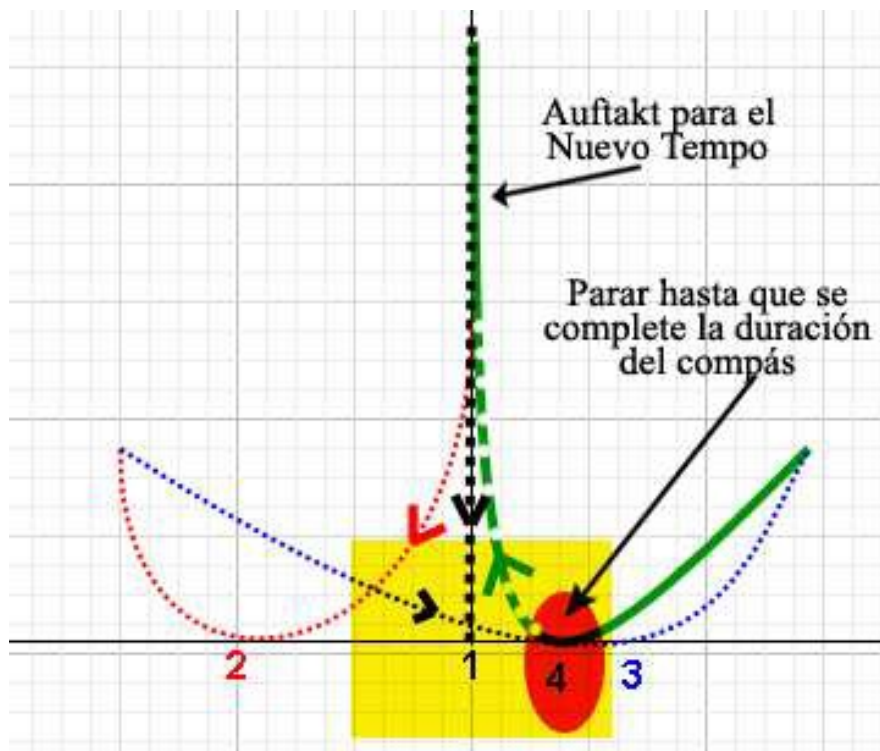


Figura 24. Modulación del tiempo

(Fuente: Navarro Lara, inédito, cap. 10, pág. 15)

Un procedimiento más avanzado hace uso del cuarto plano dimensional del sonido, que tiene relación con el uso de las energías sumativa y/o sustantivas durante la marcación del último beat del tiempo precedente a la modificación, y coloca en nuevo tiempo directamente sobre la caída del nuevo ictus.

En el compás 15 aparece el primer clásico de la dirección, que es la ejecución de un calderón o fermata.

Ejecutar un calderón en sí no tiene mayor misterio: simplemente dejar la mano quieta mostrando la cualidad del sonido que se prolonga mientras se mantenga su duración. El verdadero reto de los calderones es cómo seguir adelante.

Hans Swarowsky (1988: 39-50) detalla un minucioso revelamiento y descripción de los diversos tipos de calderones que comúnmente se encuentran en el repertorio orquestal, y que allí aparecen con las siguientes denominaciones: calderón tenuto, calderón pesante, calderón de coral,



calderón de improvisación, calderón para cambio de tempo y/o compás, calderón escénico, calderón de respiración, cesura y calderón de fine.

El caso que ahora interesa pertenece al tipo de calderón tenuto, cuya característica de prolongación radica en prolongar la duración de una nota en el doble, triple, cuádruple, etcétera, de la figura a la cual afecta, según el contexto de agrupamiento de compases que le precede. Por lo mencionado anteriormente, uno de los problemas que implica el calderón es su salida hacia el nuevo evento musical, y en este sentido se encuentran tres posibilidades:

- 1) continuar sin cortar el sonido;
- 2) continuar haciendo un pequeño corte de sonido; y
- 3) continuar haciendo un gran corte de sonido.

El caso que se analiza pertenece al primer tipo (continuar sin cortar el sonido), cuya realización técnica será de la siguiente forma:

- a) Batir el calderón y parar el movimiento de la mano en el *ictus* tanto como se desee, mostrando la cualidad del sonido que se prolonga y sobre la base de la agrupación de compases.
- b) Ejecutar el movimiento de continuación de la parte siguiente del compás de forma suave y sin impulso, como si fuera un *aufтакт filius* o *deus* según corresponda, del tipo *motus perpetuus*.

Una vez resuelta la salida del calderón hacia el tempo I del compás 16, en tanto director, hay que ocuparse de las entradas que requieren la familia de las maderas hasta la aparición de la nueva fermata en el compás 21. Estas entradas no demandan gran compromiso técnico, pues al estar separadas por una unidad métrica, permiten al director realizarlas con libertad de recursos.

Un punto a considerar y a tomar en cuenta durante los ensayos es el corte de sonido del pedal producido en las cuerdas, al que se suman el fagot, clarinete y oboe, respectivamente, y que termina en el compás 20; si el sonido no se corta de *motus* propio por la orquesta, será necesario realizar un gesto de corte similar al corte de un calderón para evitar colas en el sonido y no mezclarlo con el discurso de la flauta solista hasta la llegada del calderón.

En el compás 21, un único *si*6 en la flauta sostiene el discurso musical con una fermata. Esta fermata es del tipo *tenuto* cuya continuación es del segundo



tipo (continuar haciendo un pequeño corte de sonido). Este corte de sonido permitirá enunciar el nuevo tempo requerido por el compositor, a la vez que coadyuvar a la respiración de la flauta solista. El procedimiento técnico de este calderón puede ser:

- a) Batir el calderón y parar el movimiento de la mano en el *ictus* tanto como se desee, mostrando la cualidad del sonido que se prolonga.
- b) Realizar un corte con las características del sonido y de acuerdo a la idea de la frase que le corresponde.
- c) Batir nuevamente el *ictus* de la parte donde se produce el calderón (con un *aufтакт pater* o *mater*, según corresponda) en *motus pendular* o *iactum* y continuar batiendo de forma normal.

Atendiendo a la indicación de *poco meno* que aparece en el compás 22, este pasaje debería ser tomado como un pasaje de solista, donde la misión del director es acompañar el contenido musical de la flauta. Merece atención la entrada de las violas, por la armonía tipo clúster, donde la afinación será un detalle importante a verificar cada vez. Esta sección, que culmina en el compás 30, puede ejecutarse con atención al tercer⁵⁶ y cuarto⁵⁷ planos dimensionales, enfatizando el color requerido y las tensiones producidas por el uso de la armonía.

En el compás 31 es necesario reactivar las características directoriales del primer plano para ejecutar las entradas que necesita la cuerda, dotadas también de una necesidad de gesto inter-ictus.

El material que aparece en el compás 33, a pesar de ser similar al del compás de inicio del movimiento, puede ser ejecutado directamente con un gesto percusivo directo, cuidando de atender a la entrada del timbal.

La barra 34 sugiere atención, debido a la combinación de recursos dinámicos superpuestos, un *forte* en la cuerda sobre un piano en las maderas.

⁵⁶ En el tercer plano dimensional (gestos expresivos) el director moldea los sonidos dándoles sentido direccional. A diferencia del segundo plano dimensional, este atiende más a los aspectos horizontales del sonido y a su estructuración espacial.

⁵⁷ En el cuarto plano dimensional (gestos energéticos) el director se centra en mostrar las energías y tensiones internas del discurso musical que son las que realmente generan las fuerzas creativas y psíquicas de toda obra de arte.



Aquí se puede abrir una nueva entrada para dar pie a una amplia discusión sobre todos los aspectos relacionados con el ensayo.

Scarabino (2011: 168-176) dedica todo el capítulo 10 a tratar un tema tan complejo como es el manejo del ensayo. Swarowsky (1988: 85) enfatiza en las características de un ensayo *versus* los puntos de atención en un concierto. Navarro Lara (inédito) expone a lo largo de todo el capítulo 7 de su obra las cualidades de un ensayo.

Según la visión de un tratadista u otro, ciertos puntos varían en cuanto al tiempo que se debe destinar para solucionar problemas de orden técnico, dinámico, de afinación u otros; mas, en el presente caso se tomarán en cuenta las condiciones que siguen:

El modo de desarrollar un ensayo puede oscilar entre dos extremos igualmente inconvenientes. En un extremo, la continua reiteración sin interrupciones; en el otro, las extensas y fatigosas explicaciones y repeticiones, el encadenamiento de pequeños fragmentos trabajosamente ensayados. En el primer caso, el bosque no permite ver individualmente cada árbol; en el otro, cada árbol obstruye la visión del bosque. Ninguna orquesta resiste la aplicación exclusiva de una forma o la otra. En términos generales, primero desean saber a dónde van, pero a poco de andar necesitan detenerse a reconocer los detalles de cada tramo del camino que se va recorriendo. [Sacarabino, 2011: 168]

Queda claro que estos asuntos (como lo que acontece a partir del compás 34) deben ser acoplados y definidos durante el ensayo, dado que no son asuntos que se puedan resolver solamente con la *gestica*.

Del mismo modo, el compás 39 y toda esta sección que avanza hasta el compás 49, requieren un momento de atención para la unificación rítmica y el encuadramiento de los planos sonoros, por el empleo de nuevos instrumentos de percusión y la única utilización de los instrumentos de metal en un pasaje de dimensiones considerables dentro del movimiento, y de características tan particulares que le otorgan el sentido de danza autóctona al movimiento.

El proceso de la *gestica* directorial del pasaje requiere la anuencia de los efectos sonoros condicionados por la energía aplicada al gesto utilizando



tensión muscular; gestos pequeños y concretos tipo *motus iactum*, dando supremacía a los gestos sonoros condicionados por el lenguaje no verbal.

Se está nuevamente frente a una punta de discusión de larga data en lo referido a los efectos sonoros condicionados por el lenguaje no verbal. Ya se ha expresado de la forma siguiente:

No concibo una dirección técnica donde el director no transmita todos los contenidos por medio de su cuerpo y sobre todo de su expresión facial y de su mirada: cuando hay pasión, el director ha de sentirla y mostrarla; cuando hay sufrimiento, el director ha de sufrir también; donde hay alegría, el director ha de vivirla; donde hay amor, desengaño, solemnidad, picaresca, emoción, etcétera, el director ha de sentirlo para transmitirlo a la orquesta. Una expresión puede ofrecer tal cantidad de información que en muchas ocasiones no hará falta más explicación que esta. Los directores que comunican la expresión musical tienen siempre más éxito que aquellos que solo comunican detalles técnicos, como indicar solo cuándo y cómo tocar. Para comunicar la expresión musical, el director ha de hacer uso de una desbordante imaginación, ha de saber cómo proyectar su personalidad, y debe tener una representación musical perfecta de la obra en su interior.

.

Un gran director debe ser la música en sí mismo. Él ha de convertirse en crescendo, en modulaciones, en el color de la orquesta, en el carácter de un pasaje determinado, etcétera. La expresión de su cara y de sus ojos es a veces más importante que el movimiento de su batuta y que la posición de sus manos; su respiración ha de ser también musical y resulta de gran importancia en todo este proceso. [Navarro Lara, inédito: 29]

De acuerdo al análisis estructural del movimiento, es esta sección la que representa claramente el aire de ritmo ecuatoriano basado en un escondido danzante, del cual podrá sacarse mucho provecho, empleando este mentado lenguaje no verbal.



Llegados al compás 50, el calderón de la orquesta permite el solo de la flauta, el cual es expresado claramente por el compositor como “solo libremente”, lo cual libera de responsabilidad técnica al director mas no de responsabilidad interpretativa y gestual.

En los 4 compases finales del movimiento frente al do5 pedal de la flauta, que bien podría concebirse también como un calderon escrito, la marca del director debe ser con gestos pasivos en un punto neutro de la barra de apoyo con la finalidad de organizar visualmente el forte del tutti orquestal que se presenta en los tres compases finales los cuales deben ser ejecutados con gestos percutivos directos para las corcheas y gestos pasivos para los silencios que engloban estos compases finales.

2.3 SEGUNDO MOVIMIENTO: CONSTRUCTIVISMO

2.3.1 Análisis musical

Conviene retomar la idea de Guevara expuesta en párrafos anteriores, cuando sostiene que “La intención del título y de la obra en sí es mostrar cómo sería el constructivismo musical, porque el constructivismo existe en la pintura, en la arquitectura, pero en música muy poco se ha utilizado, creo que yo soy el único que ha utilizado esos términos” (Entrevista, Anexo 1). Como lo manifestado por Guevara, los conceptos y procedimientos constructivistas son propios de la arquitectura y de las artes plásticas, así como de las corrientes del pensamiento, de donde la música derivó muchos de sus principios estéticos y compositivos, más por la forma de enunciar los contenidos que por un procedimiento técnico, los cuales se fueron derivando de las técnicas desarrolladas en los ismos musicales.

La dificultad analítica que plantea el título hace necesario circunscribir la propuesta a los postulados de constructivismos como los enunciados por la filosofía y su constructivismo epistemológico, y los axiomas comunicacionales de Watzlawick, que sostienen que la realidad es una construcción creada por aquel que la observa.

En este sentido, se puede decir que la idea de constructivismo musical planteada en esta obra es una mimesis de recursos compositivos que eran propios de las tendencias estéticas del siglo XX, en la cual su construcción



plantea las nociones de total control compositivo y de total azar auditivo, generados por la elaboración de procesos sonoros lentos, graduales e independientes, sin perfiles rítmicos ni alturas jerarquizadas excesivamente perceptibles.

El uso de materia prima de tipo clúster diatónico y cromático que se presenta en la sección inicial, es una constante durante todo el movimiento, lo que sugiere, decididamente, la utilización de la técnica conocida como *klangflächenkomposition*⁵⁸ para la superposición de materiales de contenido variado y expresivo, generadores de un entramado textural que inicia en una densidad media, hacia una gran densidad, hasta llegar al calderón (compás 8) con una menor densidad, hecho que es común a toda la obra.

La aparición de superficies sonoras en registros separados, y muchas veces extremadamente separados; el uso del sonido por el sonido, con sus valores de registro, tesitura, timbre, extensiones tímbricas y demás, se vinculan en este movimiento a los enunciados del impresionismo musical, donde el concepto de melodía se vía desvanecido por la priorización de la creación de atmósferas sutiles, por considerar que una melodía, en el sentido estricto, solo servía para expresar sentimientos fijos y por considerarla insuficiente para expresar lo cambiante de las emociones.

a) *Textura y armonía*

Las texturas que cubren este movimiento son mixturas que con el uso de escalas pentáfonas, pentatónicas y modales permiten combinaciones verticales no convencionales las cuales van gestionando también su armonía, con lo que se legitima a la vez cualquier combinación de sonidos del conjunto en uso por medio de su fuerza lineal. Los pasajes de tipo melódico se ven también configurados por el uso de tipos de procedimiento mixtural, al no necesitar de los procesos armónicos tradicionales, acortando las jerarquías entre armonía y melodía.

⁵⁸ Técnica de composición mediante el uso de estratos sonoros generados en la estética compositiva de la segunda escuela de Viena, que tiene en la obra de Ligeti su consolidación.



Lento

Flauta: *Picc.* *I y II* *8va* *I y II* *I* *p* *pp* *ppp*

Oboe: *ff* *f* *mf* *mp* *p* *pp*

Clarinete Bb: *ff* *f* *mf* *mp* *p* *pp*

Fagot: *ppp* *ff* *f* *mf* *mp* *I. p* *pp*

Corno en F 1: *ppp* *ff* *f* *mf* *mp* *p*

Corno en F 2: *ppp* *ff* *f* *mf* *mp* *p*

Trompeta Bb: *ff*

Trombón: *ff* *f* *mf* *mp*

Tuba: *ff* *f* *mf* *mp*

Percusión: *Lento* *Plato susp. grande* *Timpani* *ff* *dejar la resonancia*

Figura 25. Procedimiento mixtural

(Fuente: Partitura de Gerardo Guevara, ed. 2015 de Willam Vergara)

Los cambios de acorde son aperiódicos y espaciados (tanto vertical como horizontalmente), y conforman una sucesión en la que, por lo general, no se mantienen notas comunes. La percepción de las relaciones funcionales entre los acordes desaparece debido a este espaciamiento temporal, así como a la carencia de relaciones. El movimiento melódico, sobre la base de estas permanencias, es esporádico y difuminado, y ocurre únicamente en las líneas del piano, la celesta, la flauta y el fagot, quedando por esto subordinado a la textura.



Figura 26. Espaciamiento temporal

(Fuente: Partitura de Gerardo Guevara, ed. 2015 de Willam Vergara)

b) Forma

Galería Siglo XX: Constructivismo, tiene una forma:

A	B	C
1-8	10-21	22-48

Se puede esquematizar la estructura formal del movimiento, describiéndola como la experimentación del desarrollo gradual de una textura que genera una superficie sonora.

Para la definición de secciones dentro del movimiento resulta limitante el uso de la nomenclatura tradicional con letras, por lo esquivada que se vuelve esta aplicación, pues los parámetros a considerar para la definición de secciones no



son los temas ni las armonías, sino las texturas, el timbre, la dinámica, los registros y los estratos sonoros.

Para este análisis conviene realizar esta división sobre la base de la acumulación y difuminación del material textural:

Sección A (compases 1-8): La densidad textural se abre sobre una base de doce instrumentos con un ppp crescendo que avanza hacia un fortísimo en el tercer compás, donde un tutti orquestal proporciona la mayor densidad a todo el movimiento. Esta textura se va difuminando en forma gradual, tanto por el control que el compositor ejerce sobre la dinámica que retrocede en forma programada hacia un ppp sobre el octavo compás, como por el adelgazamiento de la masa orquestal que, llegado el compás 8, cuenta con solamente 4 instrumentos, por lo que la textura tipo clúster alcanzada en el compás 3 se va confinando poco a poco a un unísono sobre la nota fa#.

Sección B: (compases 10-21): Durante esta sección, el tejido textural intenciona nuevamente sobre la acumulación de material armónico, pero no alcanza la densidad inicial, lo cual ya significa un recurso de construcción formal en sí mismo. Para reforzar esta construcción, se recurre a la espacialidad con los movimientos del sonido por atriles en la sección de la cuerda, durante los compases 14 al 16, y a las entradas por secciones instrumentales con divisiones métricas bien definidas (metales: compás 18; maderas: compás 19). Se define también la construcción de superficie sonora con la anuencia de nuevos colores tímbricos como el del piano y la celesta, así como mediante los recursos microtonales en el violín I y la viola (compás 8-10).

Sección C (compases 22-48): La amplitud de este movimiento busca, a juicio del presente análisis, la idea de difuminar toda la condensación adquirida al inicio del movimiento. Esta difuminación se hace presente por el uso individual de los recursos tímbricos de la orquesta, debidamente espaciados, en donde cada timbre y cada sección se muestran de una manera melódica, en forma horizontal. La verticalidad es casi nula en esta sección, pudiendo obedecer a esta idea solamente los compases 29 de las cuerdas y 30 de los metales.

Podría parecer que la sección comprendida entre los compases 36 al 42 obedece a la idea de verticalidad; sin embargo, debería considerarse que es una imbricación entre los materiales colorísticos del clúster, el puntillismo del

pizzicato y el inicio del recurso de espacialidad retrogradado, que tiene su símil en el compás 14.

Un elemento por destacar es la responsabilidad y características melódicas que confiere el compositor a la línea de la percusión en los compases 34 al 36, donde el hecho de prescindir de alturas definidas en los instrumentos como la maraca y el triángulo, no significan un obstáculo para la conformación de la idea melódica en la sección.

A partir del compás 40, el discurso melódico retoma las características armónicas del primer movimiento, con el uso de intervalos de segundas menores, cuartas y quintas, manejando tímbrica y espacialmente esta intervállica melódica en la celesta, el violín I, la flauta, la maraca, el fagot y finalmente el piano.

2.3.2 Análisis directorial

El requerimiento compositivo de este movimiento de comenzar con un matiz pianissimo en un tempo lento, supone el empleo de un auftakt tético del tipo auftakt Deus.

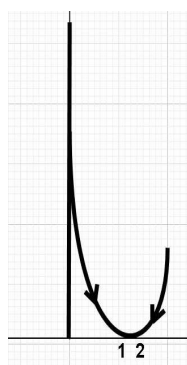


Figura 27. Auftakt Deus

(Fuente: Navarro Lara, inédito, cap. 2, pág. 19.)

El incremento sonoro requerido en el crescendo supone la utilización del cuarto plano dimensional, basado en el cambio de energías unidas a la marcación, que en este caso debería ser únicamente referencial, neutral.

El proceso y necesidad energética que se hace necesario en este pasaje está íntimamente ligado a sus tensiones y distensiones; es así que para los dos compases iniciales puede pensarse en una *energía vital* (cfr. Navarro Lara,

inédito, cap. 15: 3) que básicamente hace referencia a una energía que se va condensando y acumulando. Técnicamente, se manifiesta con un gesto concentrado y una tensión muscular adicional; con movimientos de poco tamaño pero intensos; con un lenguaje facial y corporal que transmita el esfuerzo contenido durante el proceso del crescendo.

Un aspecto que requiere atención antes y durante el ensayo es lo referido a la dirección de los arcos en la sección de las cuerdas, buscando un sitio y una dirección que evite un ataque brusco e innecesario en el primer compás y que permita la realización de un crescendo orgánico.

El arribo a las dos *ff* en el tercer compás supone dos interesantes momentos; quizás el más importante es el largo decrescendo que por seis compases llevará al *pp* sobre un calderón en el compás 8.

En otro momento, la entrada de trompeta, trombón, tuba y timbal (compás 2), requiere el apoyo del director con un gesto energético (más que con una marcación de entrada), el cual marcará la cota de salida hacia el *pp* ya enunciado. Esta doble *ff* requiere el uso de un *motus iactum* en el ataque del primer tiempo, seguido de un *motus pendular* para su continuidad, unidos a una carga de energía cinética comprensiva.

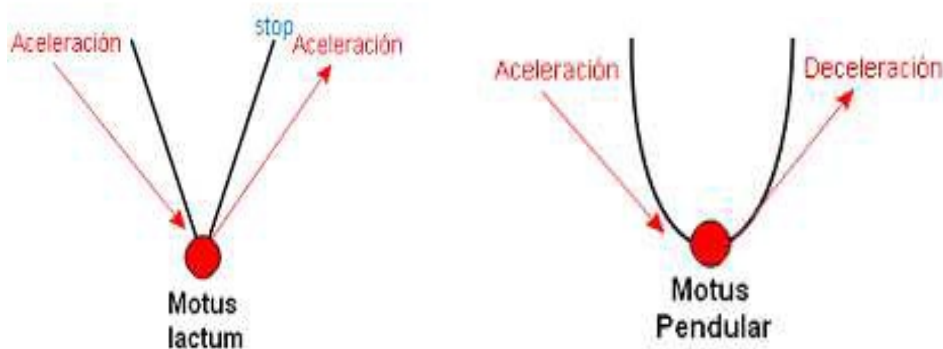


Figura 28. Motus

(Fuente: Navarro Lara, inédito, cap. 2, pág. 19.)

El decrescendo que se produce a partir del compás 3 es del tipo gradual controlado, pues están enunciados literalmente por el compositor los niveles dinámicos por los que debe pasar cada compás. Un elemento que debe cuidar el director es que no se produzcan decrescendos indeseados en los

instrumentos de viento al final de cada ligadura, lo mismo que crescendo al final de cada arcada en los instrumentos de cuerda. Es necesario apoyar el cambio de matiz; resulta conveniente hacerlo mediante la modificación de la altura de la barra de apoyo, sumada a la proporción del gesto y a las características de energía y tensión de la técnica aplicada desde el cuarto plano dimensional.

La unidad en el paso de cada ligadura se mantendrá atendiendo a la neutralidad del gesto y, sobremanera, apoyando la respiración que necesita el inicio de cada nueva ligadura, entendida esta como un gesto de apoyo más que como un hecho biológico o, algo peor, el molesto y poco deseado ruido de la inhalación oral.

Un punto de vista que merece ser traído como gran recurso al plano de la respiración es el enunciado por Emmanuel Siffert en su “Approach to Conducting”: método disponible únicamente en forma virtual, lanzado en octubre de 2014, donde el maestro Siffert, en el punto referido a las anacrusas, indica una serie de ejercicios de respiración en los cuales la respiración bucal diafragmática se enlaza con los gestos anacrúsicos y de articulación entre las partes, así como con el anuncio de entradas (cfr. Siffert, 2014).

El ejercicio “Upbeat breath exercise” supone la visualización del movimiento respiratorio en el abdomen, unido o no al movimiento de la batuta, lo cual resulta en una perfecta unión de ataques por parte de los instrumentos involucrados en el proceso de entrada, pues de esta forma la respiración musical se hace visible como manifestación corporal y sirve de apoyo a los instrumentistas durante su ejecución. Este tipo de recurso es de mucha utilidad para la ejecución del pasaje motivo de análisis y de pasajes de características similares dentro de ese movimiento.



Figura 29. Upbeat breath exercise

(Fuente: Siffert, 2014.)



El calderón del compás 8 es del tipo pesante⁵⁹ sin corte (continuar sin cortar el sonido).

El compás noveno hace uso de un recurso postonal como es el microtonalismo, donde, si el director tiene formación previa como instrumentista de cuerda, puede sugerir la serie de recursos técnicos que permitirán el control de estos microtonos o, en su defecto, solicitar la ayuda de los solistas de fila para solventar este procedimiento que, en esta época y dado el desarrollo que las agrupaciones orquestales tienen, no debería significar mayor inconveniente.

La entrada del piano en el compás 12 requiere espacio acústico por las condiciones dinámicas requeridas por el compositor (*ff-p, cress..., p, sfz*), lo cual incide directamente en el tempo de la obra, debiendo adscribirse este pasaje al tipo acompañamiento de solista, con una marca neutra que permita el desarrollo de los eventos al tiempo que muestre discretamente a la orquesta la ubicación temporal. El *sfz* sobre la última corchea del compás 13 requiere espacio para su resonancia, por lo que se convierte en una cesura no escrita, con lo cual se permitirá la realización de la anacrusa para las entradas en la cuerda.

A partir del compás 14 todas las entradas de los instrumentos deben estar en el primer plano dimensional⁶⁰ dada las características espaciales con la está concebido este pasaje. Este concepto de espacialidad se realiza por el ingreso indistinto de los instrumentos de cuerda, por atriles en cada una de las filas, cuya movilidad transita hacia las entradas del piano, los vientos-metal, y posteriormente, los vientos-madera y la celesta. Toda esta espacialidad requiere la puntual ayuda del director en sus entradas y en el control del matiz, que permita lograr una condensación de sonido con gran densidad.

En el compás 21 puede utilizarse un gesto interictus y/o un gesto percusivo directo para enfatizar el contenido rítmico y dinámico de la cuerda.

⁵⁹ *Calderón pesante*: indica que la nota sobre la que está tiene especial significación intrínseca y hay que ejecutarla conforme a ella. Aparece generalmente en movimientos lentos y la duración de la nota a la que afecta debe ser observada con total exactitud, sin prolongación.

⁶⁰ *Gestos motores*: son los que inciden sobre el movimiento (*aufakt*, impulso motor, pulso y sus alteraciones, compases, cortes de sonido, etcétera).



En el compás 22 la conducción se centrará en el material de la segunda flauta, realizando los impulsos motores⁶¹ que permitan articular el discurso musical propuesto. Este mismo sistema se utilizará en el compás 25 para el tresillo de los clarinetes.

A partir del compás 26 el director simplemente acompañará la ejecución del piano, supervisándolo, y atendiendo a la entrada del armónico de los primero violines del compás 27 y al forte súbito de las cuerdas en el compás 29, donde se buscará la reducción uniforme y orgánica del sonido y donde se debe atender a la necesidad de prolongar el sonido hacia el siguiente compás, hecho este indicado por parte del compositor en forma de ligadura prolongada.

La aparición de los metales en los compases 30 y 31 solicita la anuencia de gestos de respiración para acoplarlos y cuidar su igualdad; la primera blanca del compás 30 necesitará, además, el cuidado de un corte de sonido conjunto, el cual, durante los primeros ensayos, puede ser enunciado mediante un corte para luego quedar en la mera insinuación, dependiendo esto, como se dijo al inicio del capítulo, de las condiciones y características de la orquesta.

El gesto interictus que requiere el piano para su entrada en el compás 31 debe ir precedido de una marca atenuada con gestos neutros, que sirven solamente para la ubicación métrica de la orquesta, pues las características acústicas del instrumento en cuestión tiene su desarrollo y características propias, pero que, en cualquier caso, deberá procurar su imbricación con la entrada de la percusión en el compás 33.

La entrada de las maracas y el triángulo en la sección comprendida entre los compases 33 al 36 emplaza la entrada del director como mecanismo de conducción de la línea, por la singular forma de tratamiento melódico que el compositor otorga a la percusión en este movimiento.

Vale la pena reflexionar sobre los movimientos gestuales que realizan las manos del director en pasajes donde la densidad instrumental se limita a unos

⁶¹ *Impulso motor*: se denomina así al movimiento que realiza la mano y el antebrazo, cuyo objetivo no es solo mostrar el pulso sino también todos los demás elementos orgánicos de la música (dinámica, articulación, carácter, peso sonoro, etcétera. Consta de tres partes: la preparación, el ictus y el rebote. La preparación es el movimiento descendente de caída hacia el lugar de comienzo o ictus; el ictus es el momento donde se define el comienzo del pulso, y el rebote es el movimiento ascendente de continuación desde el ictus.



pocos instrumentos. Es muy habitual encontrar en los noveles directores la necesidad de una marcación constante con las dos manos, en forma espejo, atendiendo solamente al primer plano dimensional y descuidando la fragilidad de los pasajes en cuestión, el contenido musical implícito y sus posibilidades artísticas, confinándolos a la pura enunciación métrica.

Esta necesidad, muchas veces obsesiva, de mostrar beats con gestos grandes, conduce a la orquesta a un hastío visual que redundará en su posterior falta de atención, pues, tanto en este caso como en otros, siempre *menos es más*.

Es requisito del director trabajar constantemente sobre la independencia de sus brazos a fin de, si es necesario, enunciar el contenido con una mano y la marcación con otra, aunque siempre los gestos deben ir dirigidos al contenido de la música más que a la marcación. Con este principio técnico para el director, y enfocados en el pasaje anterior, puede verse que se hace totalmente innecesaria una marcación en espejo, pues la abundancia de signos puede ir en detrimento del contenido del pasaje, por lo que la labor que pueda hacer la mano izquierda en este punto es de mayor interés.

Entonces, corresponde a la mano izquierda referenciar el contenido métrico de la maraca en el compás 33 y ayudar a la entrada del triángulo en el compás 34.

“Sin vibrar” es la característica del sonido que, posterior a la entrada, debe cuidarse en los contrabajos en el compás 36 hasta el compás 42.

En la entrada de la viola y los violines se empleará lo que (según la personal práctica de quien escribe) puede denominarse como *gesto percusivo directo emancipado*, que implica sostener la marcación en la mano derecha y con un pequeño click de muñeca de la mano izquierda realizar el gesto percusivo directo. Este depende estrictamente de los conceptos del gesto percusivo directo y de la independencia de las manos, pero, sobre todo, del hecho de hacer música junto a la orquesta.

El compás 38, además de requerir la entrada de la viola, enfrenta al director a las denominadas *técnicas extendidas*⁶² y al uso de características del

⁶² Se conocen como *técnicas extendidas* a los mecanismos de interpretación de los instrumentos no convencionales, no tradicionales y poco ortodoxos, con el objetivo de obtener



puntillismo⁶³ musical; este último elemento, heredado del impresionismo pictórico de finales del siglo XIX y que, al contrario del puntillismo pictórico, en música perseguirá la disociación.

Este recurso sobre el último tiempo del compás 38, para los fines propuestos y de acuerdo a las características del recurso, debe ir encasillado con una fermata; la misma que brinde espacio a la indeterminación y deje escuchar las características sonoras del recurso.

Cabe recalcar que el manuscrito muestra en el compás 38 nomenclaturas tradicionales de la música contemporánea como: ↑, que no aparecen en la edición digitalizada, en la que se encuentran escritas notas reales.

Llegado el compás 39, las omisiones que se presentan en el documento digitalizado obligan a hacer uso del material manuscrito y de la edición crítica elaborada como parte de esta investigación, para cuidar la riqueza tímbrica del piano, del que hace uso este pasaje en el compás 39, de la celesta en el compás 40, y la espacialidad que se puede verificar en las estradas por compases de la viola, el violín II y el violín I en un lapso de cuatro compases (39-42).

El tejido textural armónico, muy propio del impresionismo, donde se da una gran importancia al timbre de los instrumentos y se consideran los nuevos timbres o colores surgidos de la unión de los timbres de los instrumentos, unidos a la generación de nuevos timbres mediante las ya mencionadas técnicas extendidas, debe ser verificado de forma asidua, atendiendo a las

sonidos ajenos a los enunciados en las técnicas tradicionales, e inusuales, cuyo uso se acentuó en la música del siglo XX y que eran más inusuales en el periodo de práctica común (c. 1600-1900).

⁶³ *Puntillismo*: movimiento pictórico que se desarrolló hacia finales de siglo XIX. Su principal característica es la utilización de puntos y trazos interrumpidos para la creación. Los puntillistas no apelaban a las pinceladas, sino que aplicaban puntos de tonalidades puras sobre las superficies. Esto les permitía desarrollar diferentes juegos cromáticos, que luego el ojo del observador combinaría. El análisis de la óptica, los cálculos, el vínculo físico existente entre los distintos colores y el orden formaban parte de todo proceso creativo puntillista. A partir del uso de los puntos de diferentes colores, los puntillistas podían favorecer una sensación de profundidad en sus obras. En música la idea fue que, al igual que el ojo compone colores que no están presentes físicamente, el oído relaciona los sonidos separados y los interpreta como una melodía.



características de *non vibrato*, afinación, ataque de la cuerda y balance entre las filas, además de las necesarias entradas que permitirán al público visualizar la espacialidad sonora ya comentada.

En esta sección, los gestos pasivos y neutros, además de la utilización del tercer y cuarto planos dimensionales, serán de gran ayuda para mantener la atención sobre la creación del color.

La entrada de la flauta en el compás 42 y el corte del sonido de la cuerda en el compás 43, concitarán a atención gestual del director, realizando el corte para evitar posibles dilataciones en el sonido de alguno de los integrantes de la cuerda, y a fin de realizar una imbricación con la flauta; este corte debe ser un gesto de corte en motus perpetuo, el cual brinda un corte del sonido lento, con peso y redondo. Recuérdese que, al igual que *aufтакт*, el corte debe contener las características musicales del sonido que se vaya a cortar. Este corte, con el recurrir de los ensayos, la calidad de la orquesta y el compromiso que esta muestre hacia la obra, debería omitirse o pasar a ser del tipo *corte abstracto*.⁶⁴

Es conveniente, en el compás 42, dejar hacer su pasaje a la flauta tomando únicamente la negra con punto del final del compás como motus pendular para el *aufтакт* que necesita la cuerda en el compás 44 y un gesto percusivo directo emancipado para la entrada de la maraca en la última corchea del compás, con el mismo recurso para los sonidos del fagot en el compás 45, e intercalarlos de manera visual en lo que en la práctica personal de quien escribe se ha dado en llamar *gesto percusivo directo visual*, que hace uso exclusivo del contacto visual con los instrumentistas en secciones de características similares sin grandes intervalos de separación entre ellas, como el caso que aparece en la percusión y el fagot entre los compases 44 al 46.

El caso de la entrada del piano en los tres últimos compases, según criterio de la presente investigación, debería tomarse como un pasaje *ad libitum* en el piano y como un calderón en la textura en forma de pedal de la cuerda, para recurrir a un corte de sonido acústico, entendido este como la disminución gradual y consiente del sonido que se funde en el silencio, donde el corte de

⁶⁴ “En determinadas condiciones puede resultar mucho más interesante no mostrar exactamente cuándo ha de cortarse un sonido, sino crear las condiciones necesarias para que la orquesta lo haga de motu propio.” (Navarro Lara, inédito, cap. 3: 11)



sonido se manifiesta también como abstracto. Este tipo de corte, para el público erudito o neófito, da la sensación de una perfecta simbiosis entre director y orquesta, donde la confianza y dotes artísticas se ponen de manifiesto.

Al finalizar el segundo movimiento, vale la pena acotar detalles sobre los gestos neutros y/o gestos pasivos, la técnica *factum-firmus* y los gestos de tipo visual, que son elementos de mucha valía para el director y que han sido de uso frecuente durante este movimiento.

Los gestos neutros y/o pasivos otorgan al sonido un carácter legato por su falta de impulsos sobre los ictus, y pueden o no tener características expresivas; son propios de este tipo de gesto los movimientos muy pequeños que aparecen de forma circunstancial.

Se ha reservado el enunciado de la técnica que Navarro Lara denomina como *factum-firmus* para el final del movimiento, por ser una constante durante todo el movimiento y por ser uno de los recursos técnicos con el que mayor provecho se pudiera sacar al sonido y a los colores que Guevara requiere del II movimiento. Esta técnica evita los movimientos verticales y pone en el eje horizontal todos los motus, travel, esquemas de compás y recursos expresivos, a fin de evitar golpes en el sonido provocados por el movimiento de la batuta en forma vertical. Las posibilidades que presenta esta técnica se manifiestan también en su aplicación sobre el eje de profundidad otorgando cualidades tridimensionales al sonido y generando una gestualidad rica en recursos y posibilidades sonoras.

Finalmente, los muchos recursos que brinda la comunicación no verbal tienen asidero en este movimiento, al entender que la mirada, la expresión facial y todo nuestro cuerpo son capaces de transmitir mensajes de entradas, matices, agógica, calderones, cortes y más signos que la orquesta puede traducir en música viva, llegando a producir efectos superiores a los que se pueden lograr con la batuta. De esta naturaleza, el segundo movimiento (constructivismo) se torna una gran fuente de compromisos directoriales.



2.4 TERCER MOVIMIENTO: *MESTIZAJE*

2.4.1 Análisis musical

“Una parte de la obra que quizá llama la atención es «Mestizaje», pero esto no debería sorprender pues nuestra música es mestiza, tenemos pues la pentafonía más la eptafonía y más la dodecafonía [...]” (Entrevista, Anexo 1).

El estudio analítico de este movimiento requiere la validación y verificación de los pies rítmicos ecuatorianos que poseen las características que configuran este movimiento, tanto por su compás como por su velocidad, lo cual lleva a citar el ritmo de aire típico⁶⁵ como pie rítmico motivador del movimiento.

A fin de contextualizar los aspectos relacionados con el mestizaje y la idea del aire típico como pie rítmico motivador, este análisis se remite a los apuntes de Luis Humberto Salgado en torno a la música vernácula del Ecuador:

Las células rítmicas del Yumbo son esencialmente trocaicas, es decir, constituidas por una figura de valor largo y otra de valor corto, sometidas al compás binario compuesto y en movimiento de allegretto vivo. En cambio, el Danzante, si bien se encuentra ubicado dentro del mismo compás, difiere en su célula; pues su ritmo es yámbico, esto es, constituido por un valor corto y otro largo (a la inversa de la anterior) y de movimiento más tranquilo, pero pesante.

Parece que la fusión de estos dos ritmos trajo, como consecuencia evolutiva, elementos sincopados; combinación que culminó en la verdadera danza criolla de espíritu vivaz, denominado Aire Típico que junto con el Albazo (3/4) y el Alza, se convirtieron en exponentes del criollismo musical ecuatoriano. Y, sobre todo, la última se distingue por sus caprichosas alternativas rítmicas que muchas veces presentan aspectos de birritmia. [Salgado, 1952: 1]

⁶⁵ *Aire típico*: canción y baile mestizo de carácter alegre. Tiene una métrica que alterna los compases de 3/4 y 6/8. Es un tipo de música que se desarrolla en coplas de verso sencillo y repetitivo.



En honor a la objetividad a que la investigación obliga, vale apuntar que, sin que obstaculice el desarrollo del análisis presente, la investigadora Ketty Wong Cruz anota en sus comentarios sobre el microestudio de Salgado:

La descripción rítmica que proporciona Salgado del yumbo y el danzante es contraria a la noción generalizada que se tiene hoy de estas danzas. El yumbo se caracteriza por un ritmo formado por la sucesión de una nota corta acentuada y una larga, mientras que el danzante, una nota larga y una corta. Se desconoce las razones por las cuales su visión de estas danzas difiere de aquella generalizada en la práctica musical. [Wong Cruz, 2004: 87]

De cualquier forma, lo significativo es que la idea de birritmia, como la describe Salgado, o de *hemiola*⁶⁶ como se la conoce actualmente, adquiere una densidad ontológica en el discurso compositivo de Guevara, pues al analizar obras como el primer divertimento para cuerdas, se encuentra que el título del tercer movimiento (Danzante y Yumbo) da cuenta de identificar plenamente las características de uno y otro ritmos. Para el movimiento que aquí interesa, y por lo sugerente de su título, este análisis se adscribe a la noción de Salgado por el sincretismo conceptual y musical que emerge de este movimiento.

a) Aspectos compositivos

Los aspectos compositivos que involucran “Mestizaje” tienen estrecha relación con los movimientos anteriores que conforman la obra, por lo que puede afirmarse que este movimiento es un mestizaje de la propia obra donde el pie rítmico de dos compases combinados (*hemiola*), son la base donde se sustentan las texturas armónicas de segundas, mayores y menores, y los intervalos de cuartas y quintas.

Los contenidos nostálgicos y hasta cierto punto pesimistas que algunos cronistas e historiadores han apuntado sobre los ritmos tradicionales de la

⁶⁶ En ritmo *hemiola* hace referencia a tres pulsos de igual valor en el tiempo normalmente ocupado por dos pulsos.

música ecuatoriana⁶⁷ pueden verse solapados y transfigurados en el uso de la armonía, pero se vuelven perceptibles por el reiterado uso de la dirección melódica descendente en forma literal o al final de su sistema fraseológico que encuentra su redil final en el intervalo descendente.

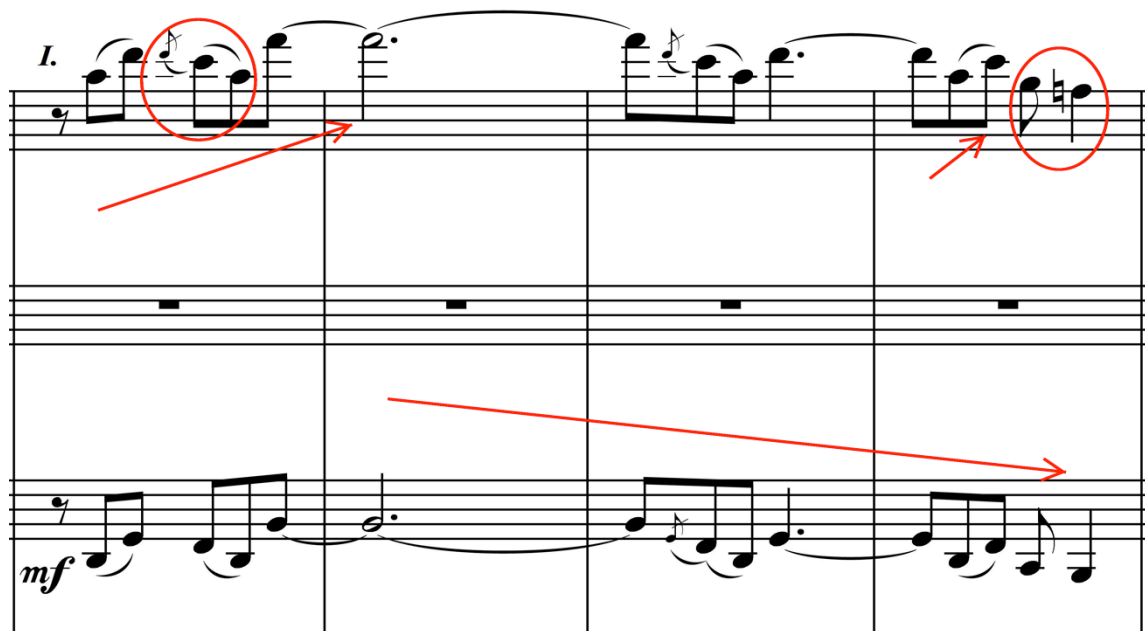


Figura 30. “Mestizaje”, 17-20. Fl. Cl.

(Fuente: Partitura de Gerardo Guevara, ed. 2015 de Willam Vergara)

El uso de sesquiálteras⁶⁸ en el discurso compositivo es también una constante y recurso, del cual Guevara hace uso para enunciar la birritmia, no solo en sentido horizontal sino también vertical.

⁶⁷ En el artículo publicado en la revista *Ecuador: Tierra Incógnita*, Fidel Pablo Guerrero hace una semblanza histórica sobre la pertinencia o no del uso descriptivo emotivo de la música ecuatoriana (cfr. Guerrero, 2004).

⁶⁸ Una *sesquiáltera* es, según el *Nuevo Diccionario de Harvard de la Música*, igual a una hemiola en sentido vertical, en dependencia de su contexto (cfr. Randel, 1986: 744).

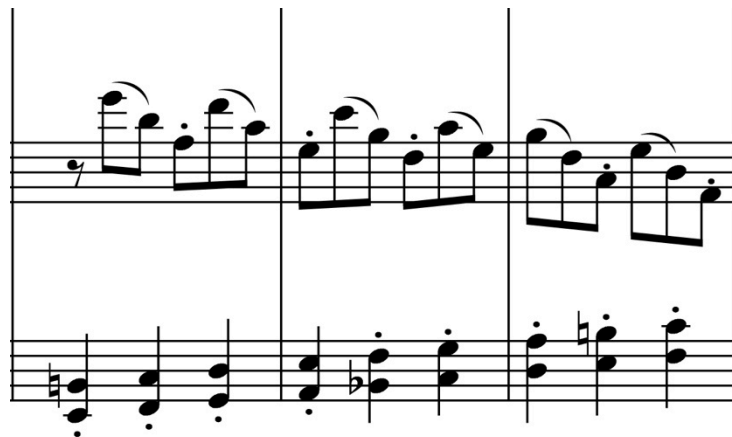


Figura 31. “Mestizaje”, 22-24. Cl. Fgt.

(Fuente: Partitura de Gerardo Guevara, ed. 2015 de Willam Vergara)

La fusión de las características de descenso melódico se ve enfatizada por la fusión con la hemiola del pie rítmico tradicional y la sesquiáltera en un prolongado ostinato rítmico que abarca 16 compases (45-60) en el grupo de las cuerdas.



Pie rítmico,
hemiola con movimiento descendente.
Ostinato

p

p

sesquiáltera

mf

mp

Ostinato rítmico - melódico

pizz.

mp

Figura 32. “Mestizaje”, 49-50. Cuerdas

(Fuente: Partitura de Gerardo Guevara, ed. 2015 de Willam Vergara)

Las características de mestizaje en la obra se acentúan en los rasgos melódicos que se apegan a las fórmulas y características melódicas del albazo, por sus tipologías de construcción en frases acéfalas.

El Pilahuín
Albazo

Gerardo Arias Arias
(San Juan, Chimborazo, 1914-1983)

Allegro
Bm

Piano

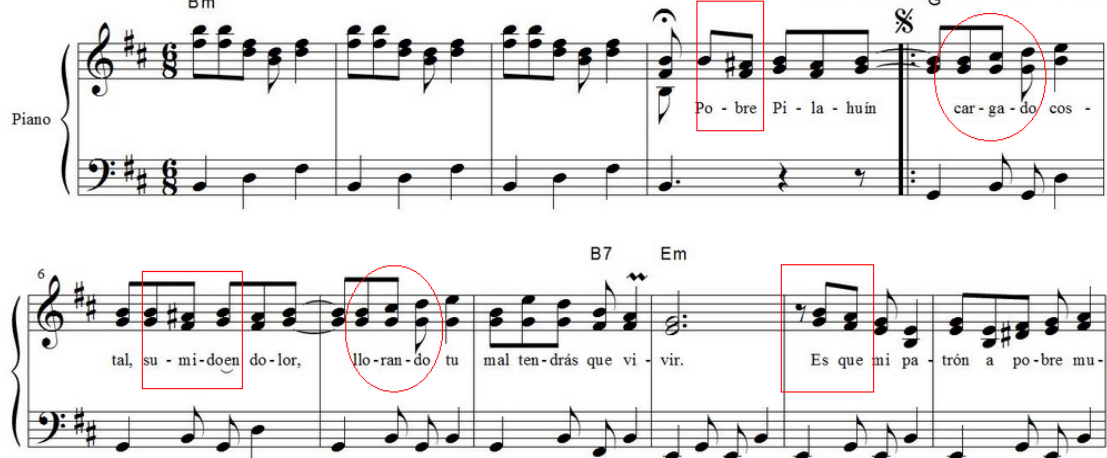


Figura 33. *El Pilahuín*, Gerardo Arias, 1914
(Fuente: MME, s/f)

Estas características en el tercer movimiento se ven solapadas por el entorno armónico y la utilización de ligaduras para prolongar por períodos superiores a un compás, lo que difiere del esquema vocal. También cuentan las tesituras y el manejo de intervalos que son propios del mundo instrumental.



Figura 34. "Mestizaje", 52-60. Cl.
(Fuente: Partitura de Gerardo Guevara, ed. 2015 de Willam Vergara)

Al igual que en el primer movimiento, las tesituras se manejan en sus registros medios, lo cual genera un tipo de densidad sonora cerrada.

**b) Forma**

“Mestizaje” genera su estructura formal tomando en cuenta las características de la música popular, en que el recurso generador de forma está en las repeticiones da capo al \$ y en las contracciones melódicas tipo cita o comentario musical, y el desarrollo motivico, lo que permite a este movimiento la ampliación de las secciones, enriqueciendo su construcción formal:

A	B	A-CODA
a	b – b' – b''	coda

Sección A: Está identificada por la clara utilización de dos elementos que motivan el movimiento: uno es el pie rítmico caracterizado por la hemiola, y el otro es el motivo rítmico melódico acéfalo que caracteriza el rimo de albazo, donde el carácter sincrético del movimiento toma fuerza y se valida a través de un estribillo de 14 compases que luego se anexarán a la coda para cerrar el movimiento.

Sección B: La estructura de esta sección está formada por desarrollos motivicos y variaciones rítmicas que desde su primera sección interna *b* (compases 15-35) plantean una variación en el pie rítmico, en que la hemiola se resquebraja a favor de una variación yámbica por compás, y la segunda parte de esta hemiola se prolonga formando las ya mentadas sesquiálteras, o muchas veces desvaneciéndose totalmente en forma de pedal. Se identifica otra sección interna como *b'* (compases 36-40) por las características interválicas similares que presenta la melodía con el compás 17 en la línea de la flauta, la cual se expande y comprime pero guarda estrecha relación con la primera aparición de este motivo melódico, que, además, se desarrolla en timbre como el del oboe, el clarinete y la cuerda. El pedal rítmico estigmatiza la sección *b''* (compases 45-60), donde las características acéfalas del danzante generan el entorno melódico de la sección.

Sección A-coda: La nomenclatura que permite la repetición (al \$ y 0) hace que la coda (compases 79-87) forme una unidad con la sección A, brindando la imagen de un gran cierre con las características ya enunciadas y



donde la única aparición del timbre de una campana quiebra los elementos rítmicos y melódicos en los últimos 4 compases.

b) Escalas

La idea de apertura tonal sigue manifiesta en este movimiento utilizando las mismas tendencias escalísticas del primer movimiento. Para ampliar más el criterio en la utilización del material, son válidas las ideas de Persichetti y Cope en referencia a la creación de escalas sintéticas; escalas que fueron generadas por Guevara conscientemente pero *a priori* de los formulados teóricos, pues estos aparecieron enunciados, respectivamente, una y dos décadas después de la utilización que Guevara diera a este material escalístico, de donde el compositor extrajo modelos pentatónicos que se permutan y transportan teniendo una vertiente muy grande de combinaciones y escalas posibles.

Persichetti sostiene: “El libre emplazamiento de los grados de la escala dan por resultado la formación de las escalas originales fuera de la esfera de los modos mayor y menor” (1985: 325).

Por su parte, Cope indica: “Las escalas más originales están construidas por la sucesión de cualquier número de segundas mayores, menores y aumentadas en un orden cualquiera. Las posibilidades de permutación están alternadas y el proceso matemático tiene una pequeña conexión creativa con la composición” (1997: 27).

2.4.2 Análisis directorial

La acción de la hemiola sobre el pie rítmico del movimiento debe ser ejecutada con atención a técnicas y recursos directoriales que sobrepasen la elemental marcación de un compás de 6/8 y que permitan visualizar esta característica rítmica.

Este tipo de recursos se describe en algunos tratados como *recursos de fraseo*, los cuales, en la mayor parte de los casos, están destinados a la mano izquierda.

Navarro Lara (inédito, cap. 9: 13) muestra la descripción del *motus coetus* y su aplicación, la cual se puede ampliar con la utilización de la mano izquierda en combinación con la derecha para vincular el control de los elementos del pie

rítmico y de los acontecimientos internos de la hemiola, donde la mano derecha muestra los pulsos mientras que la izquierda muestra “il ritmo di due battute”.

La aplicación de este recurso técnico requiere un depurado trabajo en la independencia motriz, así como un trabajo interno dentro de la mano izquierda para la realización de movimientos interictus. Esta idea de dualidad de movimientos dentro de una misma mano puede estudiarse y aplicarse según Emmanuel Siffert (2014) con el uso del número 8 como figura de fraseo y puntualización rítmica, así como los desplazamientos mediante líneas con y sin impulsos, que permiten gran desarrollo fraseológico a la mano izquierda.

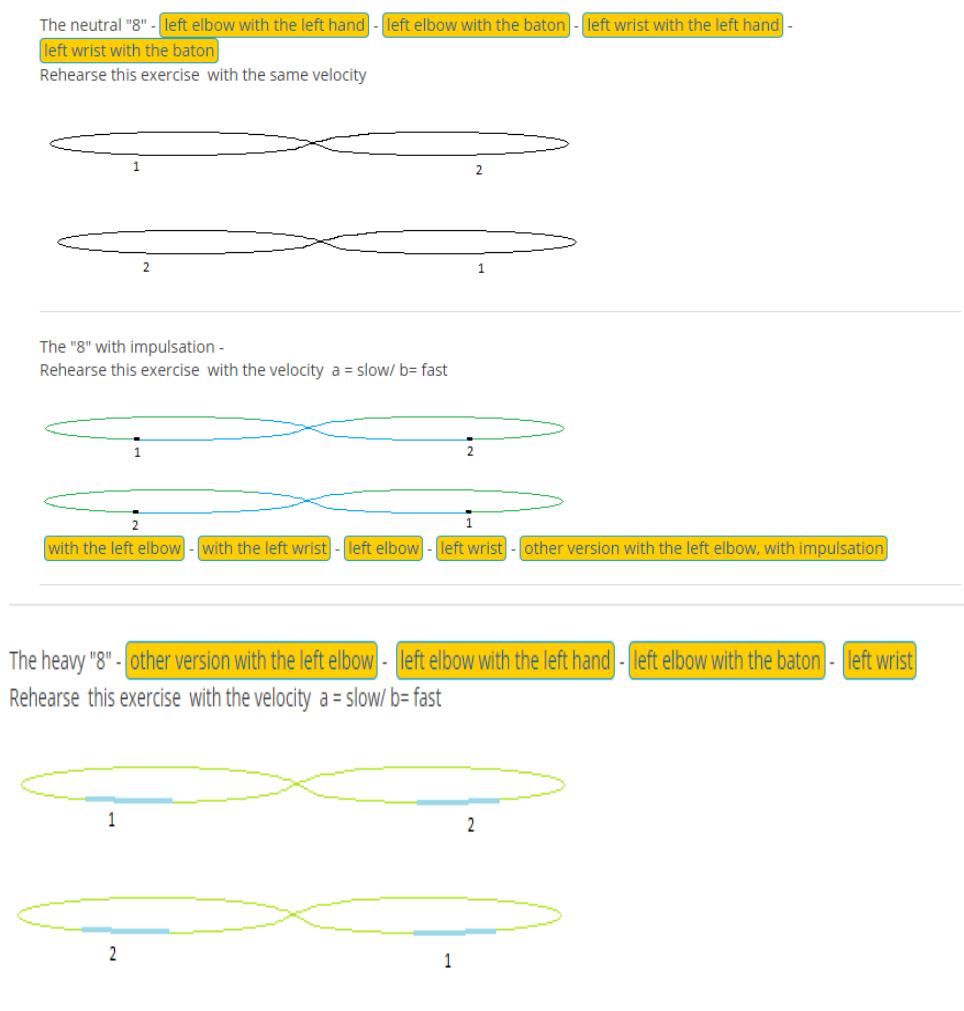


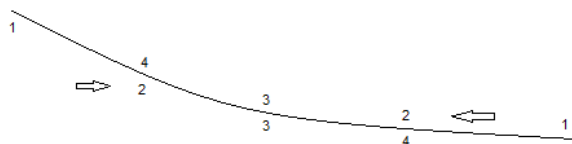
Figura 35. Ejercicios para número 8

(Fuente: Siffert, 2014.)

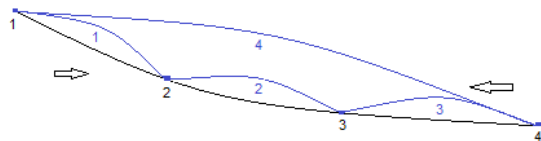
Lines with the left hand

This exercise will help you to find plastique demonstration of your hands.

Practice this exercise just with the left arm with the metronome: 66



Practice this line how you see it, first the black line as a legato, then the blue line with impulsations. (Metronome: 60-90)



As well practice the following exercise how you see it, first the black line as a legato, then the blue line with impulsations. (Metronome: 60-90)

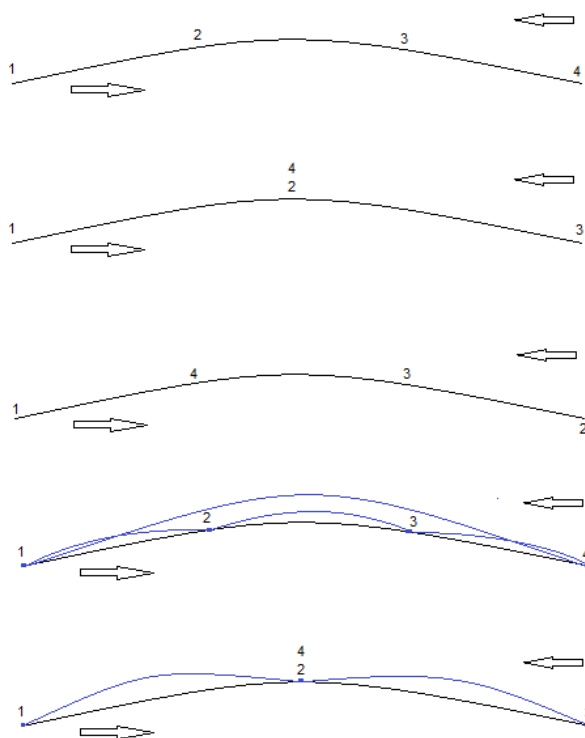


Figura 36. Ejercicios de líneas con la mano izquierda
(Fuente: Siffert, 2014.)



Los gráficos anteriores describen algunas de las posibilidades tanto del número 8 como de las líneas y sus pulsaciones, que pueden ser ejecutadas con la mano izquierda y que también son recomendadas como práctica y aplicación en la mano derecha.

Los énfasis en los matices descritos en los compases 11-14 deben ser ejecutados con atención a los postulados de la *técnica directa*, que consiste en la omisión voluntaria de la preparación de la información con carácter previo; es entonces una ejecución súbita, directa, en el mismo momento en el cual se produce el hecho musical, y puede ser aplicada a cualquier evento dentro de la partitura (cfr. Navarro Lara, inédito, cap. 20: 8).

La sesquiáltera que atraviesa los compases 22-24 puede ser ejecutada en forma de un trazo lineal en la mano izquierda con impulso que defina el metro, o en la mano de la batuta atendiendo a la técnica *factus firmus* utilizando el eje horizontal para mostrar la conducción de la frase. En dependencia de las características de la orquesta, este podrá ser con o sin impulsos. Desde una personal experiencia, puede sostenerse que pasajes de esta naturaleza son también posibles desde el eje de profundidad, con el uso de las dos manos en sentido interno-externo para pasajes de un mismo matiz, y externo-interno para pasajes con disminuyendo implícito. Igual aplicación puede tener la sesquiáltera de los compases 39-43.

El pedal que se forma en la cuerda con la entrada del contrabajo en los compases 35-38 debe tener la referencia visual de la marcación para los instrumentistas. Este es un caso especial y que se presenta muchas veces dentro del repertorio sinfónico, pues en un pasaje supuestamente amorfo, donde no se pensaría que la atención de los instrumentistas estuviese puesta sobre el director, es justamente donde la figura del director cobra sentido para los instrumentistas, en tanto guía y referente del contenido.

El movimiento fraseológico que se produce entre flauta-clarinete (compases 36-39) y oboe-fagot (compases 36-45) debe ser modulado hasta conseguir su imbricación, generando puntos de tensión y distensión hasta su resolución.

Una vez implantado el pedal rítmico con la entrada del cello y el bajo en el compás 44, el mecanismo del director debe, además de tomar en cuenta todas las entradas, ayudar a definir las estructuras rítmico-melódicas del ritmo de



albazo, descritas en el análisis de la obra, con impulsos que permitan articular las células melódicas, y donde el valor de las ligaduras no se extralimite y desconfigure la esencia de la danza ejecutada por la flauta y el clarinete.

Las entradas que hacen parte de la coda (compás 80) pueden ser ejecutadas con una *doble preparación*, que, en rasgos generales, consiste en la utilización de los codos hacia atrás y hacia fuera para ejecutar un súbito y rápido movimiento de los codos hacia delante y hacia dentro, como para liberar el impulso que coincidirá con el ictus del compás que se desee enfatizar y que resulta muy útil a la hora de conseguir un crescendo o un ritardando (cfr. Navarro Lara, inédito, cap. 21a: 10).

Este gesto debe ser utilizado con gran medida y perfecto conocimiento de causa, pues para todas las escuelas este tipo de movimiento se considera como un defecto y un desconocimiento de las normas básicas de dirección, así que puede fácilmente devenir en un defecto. Es de considerar su uso en casos puntuales como el citado. Cuando su uso es con fines musicales, los resultados son apreciables tanto para el director como para los músicos.

En relación con los cuatro compases finales, podrían ser ejecutados de la siguiente forma: Entrada de la campana (compás 84): un gesto percusivo directo con gesto vertical y con características de calderón, para permitir la resonancia del instrumento en la sala y que esta resonancia no se mezcle con la conclusión del movimiento. El compás 85 puede tener una marcación a tres abalizada con la marca de un gesto neutro para el silencio de negra y dos gestos percusivos directos para las negras, desde una posición con las manos juntas en el centro focal y aplicado en el eje de profundidad de adentro hacia afuera. El penúltimo compás debe recobrar su característica marcación a dos en la mano derecha, mientras que la mano izquierda ejecuta el gesto interictus para definir la complexión forte del compás. La última nota debe ser un sonido muy corto con características de golpe, para lo que puede utilizarse una velocidad de movimiento tipo *paukenslag* o tipo *jump*, que evita la preparación y le da mayor condensación a la orquesta y a su resultado sonoro.



2.5 CUARTO MOVIMIENTO: *NUEVAS FORMAS*

2.5.1 Análisis musical

“«Nuevas formas», el último movimiento, es un interés por avanzar en la creación musical y su forma, que no siga siendo el pasillo, el albazo, sino que nos introduzcamos en la búsqueda y creación de nuevas formas musicales” (Entrevista, Anexo 1).

Haberle otorgado a la percusión un carácter altamente discursivo en el entramado compositivo de este movimiento y haber roto los principios de la formación tradicional pianística en la que Guevara se educó como músico, hacen visible la necesidad propia de ampliar el lenguaje compositivo a favor de los postulados de vanguardia, tanto en su intención formal como en el uso de los recursos técnicos de los instrumentos

Por la forma lineal del tejido en los 8 instrumentos de percusión, a los que se suma el piano por su ejecución netamente percusiva sobre la base de técnicas extendidas, y por el limitado y puntual uso que hace Guevara del restante orgánico orquestal, se puede describir “Nuevas formas” como un movimiento para ensamble de percusión y orquesta, sin ninguna intención de sopesar la actividad de uno u otro grupos instrumentales, sino de validar el criterio estético, tímbrico y de avanzada del que Guevara se hace eco en este movimiento.

Aunque el afán de explorar las posibilidades técnicas de los instrumentos y la necesidad de incorporación tímbrica a la masa orquestal tradicional fueron una constante en el período de práctica común,⁶⁹ el aporte de Guevara a la música ecuatoriana está en el hecho de haber plasmado este ideal con clara intención melódica. Nótese, sin embargo, que a pesar de la consideración que hace Guevara al utilizar los instrumentos de percusión, mantiene lo que podría denominarse una tendencia tímbrica occidental, a excepción de la utilización de “cocos”, obviando timbres nativos como el bombo tradicional, cununos, huasa, marimba esmeraldeña, etcétera.

⁶⁹ Se denomina *período de práctica común* al período de la música académica que abarca trescientos años, desde 1600 a 1900, y que recorre los períodos barroco, clásico y romántico de la música occidental. Este término fue acuñado por el compositor estadounidense Walter Piston (1894-1976) en 1941.



Figura 37. “Nuevas formas”, intención melódica. Percusión (15-20)

(Fuente: Partitura de Gerardo Guevara, ed. 2015 de Willam Vergara)

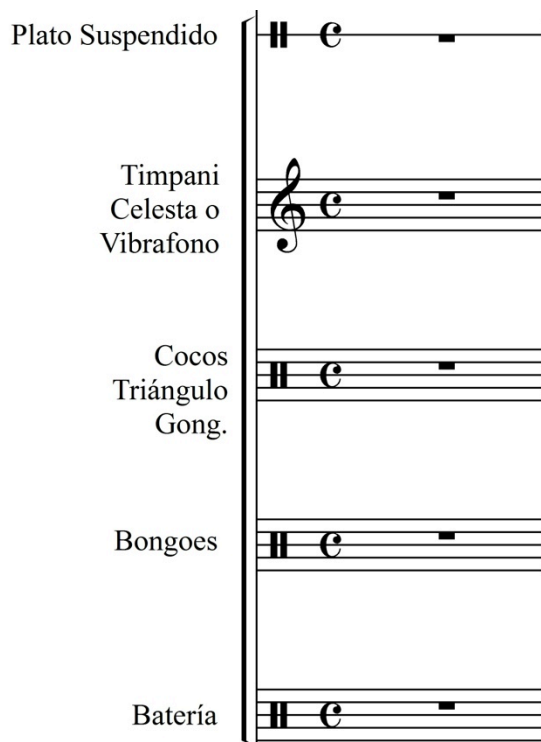


Figura 38. “Nuevas formas”. Percusión

(Fuente: Partitura de Gerardo Guevara, ed. 2015 de Willam Vergara)

Esta búsqueda y validación tímbrica de la percusión tiene sus paralelismos con compositores de Latinoamérica, como el mexicano Carlos Chávez (1899-1978) en su *Sinfonía india* (1935), o el cubano Amadeo Roldán (1900-1939) a partir de las *Rítmicas V y VI* (1930). Esta necesidad colorista, latente en los

The image displays a complex musical score for the opera 'L'Espresso'. The score is written for a vocal ensemble (Soprano, Alto, Tenor, Bass) and a piano accompaniment. The vocal parts are written in Italian, with lyrics in Italian and English. The piano part includes various instruments such as Piano, Violins, and Cellos. The score is marked with various musical notations, including notes, rests, and dynamic markings. Red arrows are drawn across the score, indicating specific musical transitions or cues. The score is divided into measures, with measure numbers 11, 12, 13, 14, 15, 16, 17, 18, 19, 20, 21, 22, 23, 24, 25, 26, 27, 28, 29, 30, 31, 32, 33, 34, 35, 36, 37, 38, 39, 40, 41, 42, 43, 44, 45, 46, 47, 48, 49, 50, 51, 52, 53, 54, 55, 56, 57, 58, 59, 60, 61, 62, 63, 64, 65, 66, 67, 68, 69, 70, 71, 72, 73, 74, 75, 76, 77, 78, 79, 80, 81, 82, 83, 84, 85, 86, 87, 88, 89, 90, 91, 92, 93, 94, 95, 96, 97, 98, 99, 100, 101, 102, 103, 104, 105, 106, 107, 108, 109, 110, 111, 112, 113, 114, 115, 116, 117, 118, 119, 120, 121, 122, 123, 124, 125, 126, 127, 128, 129, 130, 131, 132, 133, 134, 135, 136, 137, 138, 139, 140, 141, 142, 143, 144, 145, 146, 147, 148, 149, 150, 151, 152, 153, 154, 155, 156, 157, 158, 159, 160, 161, 162, 163, 164, 165, 166, 167, 168, 169, 170, 171, 172, 173, 174, 175, 176, 177, 178, 179, 180, 181, 182, 183, 184, 185, 186, 187, 188, 189, 190, 191, 192, 193, 194, 195, 196, 197, 198, 199, 200, 201, 202, 203, 204, 205, 206, 207, 208, 209, 210, 211, 212, 213, 214, 215, 216, 217, 218, 219, 220, 221, 222, 223, 224, 225, 226, 227, 228, 229, 230, 231, 232, 233, 234, 235, 236, 237, 238, 239, 240, 241, 242, 243, 244, 245, 246, 247, 248, 249, 250, 251, 252, 253, 254, 255, 256, 257, 258, 259, 260, 261, 262, 263, 264, 265, 266, 267, 268, 269, 270, 271, 272, 273, 274, 275, 276, 277, 278, 279, 280, 281, 282, 283, 284, 285, 286, 287, 288, 289, 290, 291, 292, 293, 294, 295, 296, 297, 298, 299, 300, 301, 302, 303, 304, 305, 306, 307, 308, 309, 310, 311, 312, 313, 314, 315, 316, 317, 318, 319, 320, 321, 322, 323, 324, 325, 326, 327, 328, 329, 330, 331, 332, 333, 334, 335, 336, 337, 338, 339, 340, 341, 342, 343, 344, 345, 346, 347, 348, 349, 350, 351, 352, 353, 354, 355, 356, 357, 358, 359, 360, 361, 362, 363, 364, 365, 366, 367, 368, 369, 370, 371, 372, 373, 374, 375, 376, 377, 378, 379, 380, 381, 382, 383, 384, 385, 386, 387, 388, 389, 390, 391, 392, 393, 394, 395, 396, 397, 398, 399, 400, 401, 402, 403, 404, 405, 406, 407, 408, 409, 410, 411, 412, 413, 414, 415, 416, 417, 418, 419, 420, 421, 422, 423, 424, 425, 426, 427, 428, 429, 430, 431, 432, 433, 434, 435, 436, 437, 438, 439, 440, 441, 442, 443, 444, 445, 446, 447, 448, 449, 450, 451, 452, 453, 454, 455, 456, 457, 458, 459, 460, 461, 462, 463, 464, 465, 466, 467, 468, 469, 470, 471, 472, 473, 474, 475, 476, 477, 478, 479, 480, 481, 482, 483, 484, 485, 486, 487, 488, 489, 490, 491, 492, 493, 494, 495, 496, 497, 498, 499, 500, 501, 502, 503, 504, 505, 506, 507, 508, 509, 510, 511, 512, 513, 514, 515, 516, 517, 518, 519, 520, 521, 522, 523, 524, 525, 526, 527, 528, 529, 530, 531, 532, 533, 534, 535, 536, 537, 538, 539, 540, 541, 542, 543, 544, 545, 546, 547, 548, 549, 550, 551, 552, 553, 554, 555, 556, 557, 558, 559, 560, 561, 562, 563, 564, 565, 566, 567, 568, 569, 570, 571, 572, 573, 574, 575, 576, 577, 578, 579, 580, 581, 582, 583, 584, 585, 586, 587, 588, 589, 590, 591, 592, 593, 594, 595, 596, 597, 598, 599, 600, 601, 602, 603, 604, 605, 606, 607, 608, 609, 610, 611, 612, 613, 614, 615, 616, 617, 618, 619, 620, 621, 622, 623, 624, 625, 626, 627, 628, 629, 630, 631, 632, 633, 634, 635, 636, 637, 638, 639, 640, 641, 642, 643, 644, 645, 646, 647, 648, 649, 650, 651, 652, 653, 654, 655, 656, 657, 658, 659, 660, 661, 662, 663, 664, 665, 666, 667, 668, 669, 670, 671, 672, 673, 674, 675, 676, 677, 678, 679, 680, 681, 682, 683, 684, 685, 686, 687, 688, 689, 690, 691, 692, 693, 694, 695, 696, 697, 698, 699, 700, 701, 702, 703, 704, 705, 706, 707, 708, 709, 710, 711, 712, 713, 714, 715, 716, 717, 718, 719, 720, 721, 722, 723, 724, 725, 726, 727, 728, 729, 730, 731, 732, 733, 734, 735, 736, 737, 738, 739, 740, 741, 742, 743, 744, 745, 746, 747, 748, 749, 750, 751, 752, 753, 754, 755, 756, 757, 758, 759, 760, 761, 762, 763, 764, 765, 766, 767, 768, 769, 770, 771, 772, 773, 774, 775, 776, 777, 778, 779, 780, 781, 782, 783, 784, 785, 786, 787, 788, 789, 790, 791, 792, 793, 794, 795, 796, 797, 798, 799, 800, 801, 802, 803, 804, 805, 806, 807,

(Fuente: Partitura de Gerardo Guevara, ed. 2015 de Willam Vergara)

Guevara recurre a materiales dinámicos, como los crescendo, *ppp*, *mf*, *f*, enfatizando su uso en instrumentos tales como el gong, el triángulo o los bongoes. La dinámica en “Nuevas Formas” tiene una dimensión estructural; es decir, los contenidos dinámicos ayudan a delimitar cada uno de los grupos dentro la masa orquestal y, con esto, su espacialidad.

El cuarto movimiento, “Nuevas formas”, obedece más al texturado tímbrico con indicios melódicos, que a relaciones armónicas o a una construcción formal divisible y catalogable, en el que las técnicas extendidas coadyuvan en la noción de enriquecimiento tímbrico.

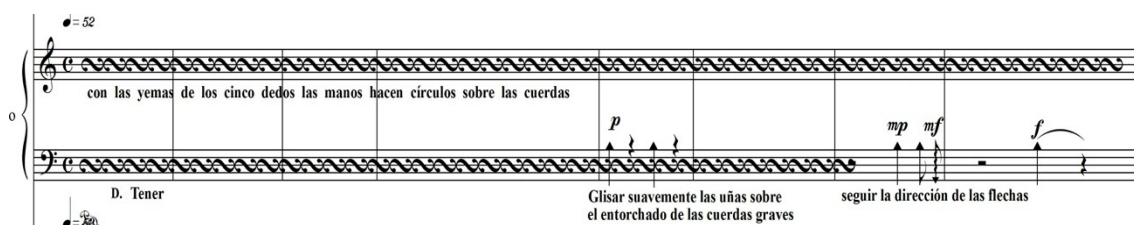


Figura 40. “Nuevas formas”. Técnicas extendidas. Piano (1-8)

(Fuente: Partitura de Gerardo Guevara, ed. 2015 de Willam Vergara)

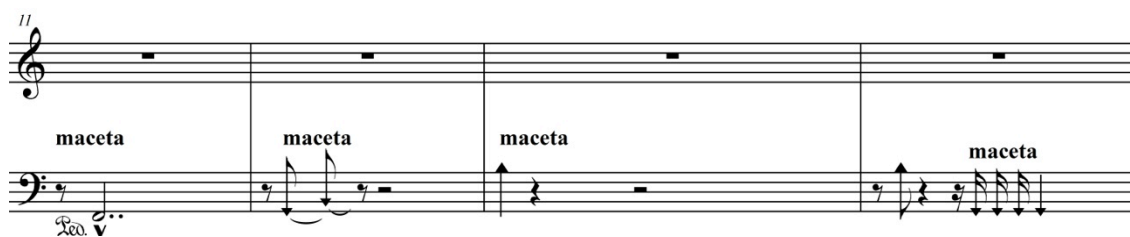


Figura 41. “Nuevas formas”. Técnicas extendidas. Piano (11-14)

(Fuente: Partitura de Gerardo Guevara, ed. 2015 de Willam Vergara)



Figura 42. “Nuevas formas”. Técnicas extendidas. Gong (16)

(Fuente: Partitura de Gerardo Guevara, ed. 2015 de Willam Vergara)

La iteración de los materiales empleados durante toda la obra aparecen en este cuarto movimiento, resignificados mediante una enunciación formal atípica donde, no hay una formulación concisa, sino que se propone una música aparentemente atemporal de longitud casi infinita; en lugar de una organización



rítmica complicada que oscurezca la métrica, se tiene una rítmica evidente y un metro bien definido; en vez de estructuras altamente complejas, se utilizan elementos constructivos simples, donde el enlace y la separación de los materiales se realiza mediante el uso de silencios que interceden entre cada uno de los grupos, motivos o materiales que conforman el movimiento, con presencia de analogías en cuanto a registro e intervállica.

Unos de los principios de la música tonal, en cuanto a su construcción formal, es el recurso de repetición, hecho del cual intentaron alejarse los compositores del pasado siglo XX, sea mediante el cambio de función del principio de repetición o por su total ausencia, dejando sin asidero a las organizaciones repetitivas en la construcción formal de una obra.

A medida que el concepto de forma se fue debilitando, fue adquiriendo fuerza la idea de la estructura, basada en el sistema de relaciones entre los diversos niveles de realización, y a la que los compositores adscribieron sus obras, prefiriendo relacionarlas con aspectos más plásticos o arquitecturales, con una planificación espacial que luego encontraría su devenir sonoro en el tiempo, que a una forma musical establecida.

Es así como, con frecuencia, se habla de la música del siglo XX como música informal, cuyo camino comenzó a perfilarse con la aparición del atonalismo y con la aportación de elementos propios de culturas ajenas a la mentalidad y al sistema de organización musical occidental, y que constituye una línea de búsqueda y desarrollo radical constante en los compositores franceses, por ejemplo, generando una línea que va desde Debussy hasta Boulez.

De los párrafos anteriores, se desprende que Guevara estaba profundamente influenciado por los ideales y corrientes compositivas de su época, sobre todo considerando el hecho de haber vivido en Francia, lugar, como ya se mencionó, donde el ideal compositivo avanzó, en cuanto forma, hacia la forma abierta y las técnicas de aleatoriedad e indeterminación, guiado por la justificación estética que considera al acto de componer como un planteamiento de procesos y no como un producto de objetos cerrados.

Aunque el concepto de forma abierta tiene algunas acepciones según la época y el compositor al que se aplique, para este estudio y a fin de brindar una morada formal musical a este cuarto movimiento, se citará el enunciado de



José María García Laborda, que con su criterio enfoca “Nuevas formas” en una estructura formal característica.

Una tercera concepción reserva el concepto de forma abierta a una terminología general que incluía todas las obras que habían roto con el concepto tradicional de forma musical y mostraban, sobre todo, cierta dosis de experimentación. [...] En este tercer aspecto la nueva grafía musical era la manifestación visible de la forma abierta, al mostrarse incapaz la notación convencional de representar la libertad interpretativa con que deseaba operar la música experimental. [1996: 25]

2.5.2 Análisis directorial

El análisis directorial de “Nuevas formas” requiere comentar brevemente algunas características que han hecho posible la libertad directorial que promulgan las nuevas escuelas de dirección, y validar la actividad y la formación que requiere la labor del director.

Hay que partir de la obligada y dilatada trayectoria que sobre el manejo de la música tonal funcional tienen los instrumentistas, a través del montaje de repertorios propios de cada instrumento y de las formaciones camerísticas estándar de las que todo instrumentista debe nutrirse tanto en su etapa de formación como en lo profesional. Esto, sin duda, proporciona un desarrollo auditivo e intuitivo que puede prever las inflexiones armónicas, agógicas, dinámicas, etcétera, que puede tener una partitura que se adscriba a la propuesta tonal funcional y a los enunciados del período de práctica común.

Desde esta perspectiva, el hecho de que como instrumentistas hayan podido tocar muchas de las obras del repertorio sinfónico durante su período de formación, salva la barrera del estreno y proporciona, tanto al novel director como al profesional, libertad para experimentar o hacer uso de gestos y características gestuales particulares y apartadas de la simple marcación, cosa que se vuelve más comprometida con el repertorio de las tendencias estético compositivas de la segunda mitad del siglo XX a la época.

Es justamente cuando la intuición tonal funcional adelgaza, cuando lo difuso de las armonías, las formas y construcciones escalísticas demandan un



punto de vista claro y concreto de la partitura, donde la labor del director se revitaliza; es aquí donde la formación técnica y el dominio de cada uno de los planos dimensionales otorgan al trabajo de la dirección sus características organizativas, conceptuales y artísticas.

A partir de esta necesidad organizativa que plantea este cuarto movimiento, se realiza un enfoque directorial con énfasis inicial en el primer plano dimensional, sin desatender las necesidades de la partitura, que, evidentemente, demandan la anuencia de los planos dimensionales restantes.

Como en otras partituras de similares características, el tempo es un elemento a atender antes de comenzar a dirigir “Nuevas formas”; la referencia es a la noción de tempo en tanto duración de los sonidos en un espacio temporal, y no como velocidad estereotipada o, menos aún, metronomizada.

Celibidache se cuenta entre los pioneros en enunciar de forma erudita la idea de la fenomenología de la música desde la perspectiva de la dirección orquestal; él formalizó los perfiles de sonido, ritmo y tempo musical, haciendo hincapié en que son los resultados sonoros los que definen el tempo de una obra y que una medida metronómica es vana para cumplir el acto de trascendencia musical, con la concerniente aseveración de la no existencia del tiempo musical como objeto (cfr. Celibidache, 1974).

Es por esta razón que el ordenamiento espacial que propone la marcación del compás de 4/4 de este movimiento está en total dependencia del desarrollo acústico de sus elementos y de la posibilidad técnica de cumplir con los cometidos de las técnicas extendidas, sobre todo en el ideal pianístico de la obra. Es preciso puntualizar que esto tampoco significa una intransigencia temporal. Se trata, en todo caso, de la búsqueda de un ideal de tempo que permita conseguir la profundidad del texto y, sobremanera, que permita al auditorio una comprensión del contenido del movimiento:

El tiempo no es una línea, sino un tejido de actitudes del pensamiento de carácter intencional que trata de explicar la unidad del flujo de vivencias, en donde el pasado es un *ahora* y al mismo tiempo un *ya no*, en donde el futuro es un *ahora* y al mismo tiempo un *no aún*, y la conciencia, contemporánea de todos los tiempos, a partir de su *ahora*, lo genera y lo difunde. (Lyotard, 1992)



El auftakt que corresponde al inicio del movimiento es del tipo *Deus* con motus retentum de movimiento circular.

Se hace necesario utilizar gestos visuales y pequeños gestos de la mano izquierda para la entrada del arpa al tiempo de aplicar distensión y tensión en el gesto para provocar el diminuendo y el crescendo, y gestionar todos los requerimientos dinámicos por ser, estos, parte estructural de la obra.

Como sostiene Schenker: “Debería asimismo advertirse, en relación con los signos dinámicos en particular, que en las obras de nuestros maestros [...] lejos de sugerir meramente condiciones dinámicas, ellos juegan también un papel completamente único en relación con la síntesis, esto es, la forma” (1992: 10).

De igual manera, se debe atender a la entrada del tambor en el compás 8, con entradas que, más que entradas, son invitaciones a tocar, pues gestos exagerados pueden desentonar con el ambiente que busca generar la obra, pero al tiempo toda imprecisión puede tener resultados nefastos en la construcción melódica planteada en la percusión.

Se está nuevamente frente a la condición de nitidez, orden y rigor técnico que debe tener un ensayo; mas, al haber hablado sobre estos aspectos a nivel de procesos en el análisis del primer movimiento, queda por ver qué sucede en los diferentes niveles de orquestas.

Un ensayo con una orquesta de características de profesional de bajo nivel, una amateur o una juvenil pueden tener muchas aristas y características muy particulares, las cuales pueden ir desde la dificultad de conteo en compases de silencio, confusiones en el solfeo, la afinación, y la dificultad de pasajes técnicos no resueltos por los músicos, llegando en algunas ocasiones a dilatados ensayos con reiteradas interrupciones para intentar clarificar asuntos que son explícitos en la partitura. Queda claro que a este nivel, y muchas veces a nivel de orquestas profesionales, el ensayo no es la música, pues esta está destinada a la interacción que supone el concierto.

Se esclarece entonces que hay aspectos que son competencia exclusiva del ensayo, que, desde la perspectiva del instrumentista, sirve imperiosamente para incorporar elementos, a la manera de una especie de precondition o marco referencial, como la familiaridad con el texto (propio o ajeno), las respiraciones, digitaciones, golpes de arco, el estilo, los niveles dinámicos, la



calidad de sonido a producir, los *tempi* y, sobremanera, el contenido simbólico y sustantivo del código gestual del director de turno.

Celibidache sostiene:

También les hago saber de la existencia de otra orquesta, “la orquesta sinfónica celestial”. Celestial, porque es una idealización de una orquesta que está en nuestra cabeza. Esa orquesta es una orquesta que nunca se equivoca, es la única que toca perfecto, en la que todo está equilibrado. El resto de las orquestas, las reales, se pueden acercar a la celestial, pero nunca serán perfectas. El director tiene la idealización de la partitura, y la escucha en su cabeza tocada por esa orquesta sinfónica celestial, que nunca se equivoca, donde está todo afinado, todo equilibrado. Les repito que la orquesta es el instrumento más imperfecto, debido a problemas técnicos de cada instrumento (afinación, construcción, etcétera), pero es que, además, esos instrumentos están tocados por personas, que no tienen nada de perfectos y, para colmo, el último en responsabilidades, el director, tampoco es perfecto. [cfr. Aramayo, 2009]

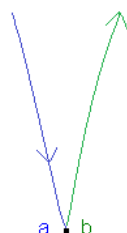
Es preciso entonces, tanto para la obra de Guevara como para todo el hecho directorial, la limpieza y precisión de los gestos motrices para dejar una clara imagen de la obra en la retina de la orquesta. Resulta aplicable la verbalización de los contenidos enunciados en la partitura, así como los resultados del presente análisis diciendo, durante el tiempo de estudio personal, los hallazgos y comprobaciones, las comparaciones, las abstracciones, las simetrías y contrastes, la descripción de la forma, la orquestación, la dinámica, etcétera, como una forma de ir fijando en la memoria los detalles del texto por la estrecha e indisoluble vinculación que existe entre el pensamiento abstracto y el lenguaje.

Con el esclarecimiento de las herramientas, tanto en la etapa de estudio como en la de ensayo, se trabajará minuciosamente entre los compases 9-23 cada una de las entradas de los instrumentos de percusión, el arpa y el piano, verificando la construcción del entramado dinámico.

Navarro Lara dedica los capítulos 12 al 14 a describir los procesos de tensión surgidos por los contenidos de la partitura, los cual conecta con la

técnica de dirección, por lo que se sugiere su estudio y profundización para su posterior utilización sobre el material que aquí se aborda. A esto pueden sumarse las ideas propuestas por Emmanuel Siffert en cuanto a las velocidades en los movimientos de las manos, como mecanismo de fraseo e incremento o disminución en el sonido.

Diagram:



a = entry of the beat

● = ictus

b = exit of the beat

a	b						
slow	slow	10-10	30-30	30-30left	50-50	50-50left	
fast	slow	40-10	40-10left	80-40	80-40left	100-20	100-20left
slow	fast	10-40	10-40left	20-100	20-100left	40-80	40-80left
fast	fast	80-80	80-80left	120-120	120-120left		
slow fast	fast slow	20-60-60-20	20-60-60-20left	20-100-100-20	20-100-100-20left	slow fast - fast slow	
fast slow	slow fast	60-20-20-60	60-20-20-60left	100-20-20-100	100-20-20-100left		

Figura 43. Velocities.

(Fuente: Emmanuel Siffert, 2014.)

Esta idea de manejo del sonido, en su producción, desarrollo y extinción, proviene de las técnicas de los instrumentos y, muy en particular, de la técnica de los instrumentos de arco.

Con el cambio de velocidad en los instrumentos de arco pueden conseguirse diferentes tipos de matices y colores, pudiendo sugerir, en la técnica de dirección, un rápido crescendo con un cambio de velocidad súbito del movimiento de la mano, que vaya desde el lento al veloz. La situación inversa puede provocar un súbito piano, y un disminuyendo puede estar condicionado por un movimiento que va perdiendo velocidad en su trayecto al próximo ictus.

Muchas de las entradas de los vientos y de las cuerdas están caracterizados por el requerimiento técnico de gestos percutivos directos y



gestos *interictus* con la aplicación de un *motus interictus subdiviso*: la mano derecha muestra los pulsos mientras que la izquierda bate con gestos percutivos directos las diferentes subdivisiones (cfr. Navarro Lara, inédito, cap. 13: 5).

En la entrada del compás 26 de los vientos, puede aplicarse la técnica *actus rhythmus supralctus*, que tiene su fundamento en marcar el ictus no en forma vertical, sino desde abajo hacia arriba, a fin de conseguir ataques de sonido unificados y propiciando una ejecución menos crispada y mecánica, complementando esto con gestos pasivos para mostrar un carácter rítmico con flexibilidad (cfr. Navarro Lara, inédito, cap. 21a: 7).

Si bien el matiz que envuelve el armónico del compás 28 de las cuerdas no demanda gran fuerza en el sonido, se hace necesaria la ejecución de un acento sólido con aplicación de un movimiento de tipo *adiectum*, donde el ataque sobre el ictus se realiza desde la parte inferior pero sin utilizar un gran espacio, dando la idea de un movimiento “jump” pero que, a diferencia de este, no le antecede, es estático; proviene de un movimiento previo que se realiza por debajo de la barra de apoyo imaginario (cfr. Navarro Lara, inédito, cap. 21a: 6).

Un recurso que puede resultar muy útil en el compás 31, tanto si se trata de una orquesta amateur como con una orquesta de mayor nivel, es la utilización del recurso *actus cincinnus*:

La mano derecha bate las partes del compás coincidiendo con los ictus, mientras que la izquierda bate las partes del compás coincidiendo con las subdivisiones o mitades entre parte y parte. En un compás de 4/4 la derecha batiría el esquema normal coincidiendo con los ictus, mientras que la izquierda batiría también el esquema de compás 4/4 pero una corchea más tarde; es decir, coincidiendo con los “contratiempos”. De esta forma las dos manos se entrelazan de forma continua y perpetua marcando el esquema de 4 partes, pero la izquierda lo hace una corchea más tarde. [Navarro Lara, inédito, cap. 21a: 3]



Los crescendos que suponen las entradas de la cuerda en el compás 34 o los vientos en el compás 35, pueden realizarse mediante la aplicación del *auftakt acústico*, que es un *auftakt* que carece de preparación, en cuyas características se muestran el pulso y todos los demás elementos orgánicos de la música (dinámica, articulación, carácter, peso sonoro, etcétera) en el mismo momento de dar el ictus:

Hacemos el arsis o rebote ascendente desde la barra de apoyo imaginaria llegando hasta el ictus siguiente, eliminando así el movimiento de preparación; la mano se detiene al llegar al ictus, hasta que este deba ser atacado (como hemos suprimido la preparación, el movimiento es más corto y la mano llegará al ictus antes de tiempo). En el momento de la definición del ictus ejecutamos un nuevo rebote mediante un impulso de tendencia hacia arriba, mediante un movimiento ascendente de rebote con impulso. [Navarro Lara, inédito, cap. 6: 24]

Del compás 59 hasta el final del movimiento, se está frente a una recapitulación de materiales sonoros en dirección melódica enunciados en la percusión, el piano y el arpa, donde la preocupación en las entradas debe ser cuidada al detalle, dejando utilizar a los sonidos su sentido eufónico.

Los dos compases finales quedarán encomendados al albedrío del piano para conseguir el crescendo y el decrescendo.

Tras los procesos analíticos de esta obra se puede afirmar que la galería que Guevara presenta en esta composición es una galería de recursos compositivos que son, al tiempo, un compromiso con los procesos intelectuales de creación musical que le propuso su época, y un compromiso discursivo con los elementos de la música vernácula de su patria.

Los elementos estructuradores de las formas tradicionales constituyeron para Guevara y para sus mentores un desafío a enfrentar, en tanto convenciones de legislación de espacio sonoro, donde la supresión de las relaciones tonales clásicas y de la narrativa tendrían su resguardo en los ismos musicales y en las técnicas compositivas del siglo XX.



Trasluce en el análisis de la obra el imperativo moral de Guevara de utilizar los recursos de la periferia escolástica musical, entendido esto como los ritmos y características de la música “exótica” de su país, asociados a los conceptos de la vanguardia que buscaban exacerbar el sentimiento nacionalista en tiempos de vertiginosos cambios, sociales, políticos y económicos, los cuales Guevara pudo vivenciar mediante un período de formación y contacto artístico no repetido hasta este momento con otro compositor ecuatoriano.



CONCLUSIONES

Las conclusiones que se derivan del presente trabajo tienen sus referencias en los objetivos planteados, los cuales buscaron la generación de ejes de vinculación conceptual y procedimental entre el análisis musical y la cinemática del director de orquesta.

Una de las conclusiones apunta a lo limitado del trabajo analítico sobre partituras orquestales de compositores ecuatorianos, y de una manera especial sobre la obra de Gerardo Guevara, con la consecuente redundancia en la escasez de material especializado para su estudio y ejecución, tanto en las orquestas del país como del exterior.

Se considera la relevancia que tiene el análisis de las obras de compositores propios en la creación y solidificación de un pensamiento musical de un país, en tanto mecanismo que permita una autocrítica y potenciación de los sistemas de formación musicales, así como el hecho de ser un mecanismo indicador del estado de la situación compositiva en el Ecuador en la época de estudio.

Esta escasez analítica y bibliográfica en los repositorios de los centros de formación musical del país representa un escollo a salvar por parte de los estudiosos de la musicología, la composición y la interpretación, a fin de aportar un legado para los estudiantes con miras a la profesionalización artística. Con el presente enfoque se pretende, también, motivar a los músicos profesionales o en formación, a la descripción de puntos analíticos sobre la obra sinfónica de compositores ecuatorianos que coadyuven a incrementar la naciente conformación de bases de datos con material especializado, y de una manera particular a dar una mirada crítica a la postura estética y compositiva de Gerardo Guevara.

Del estudio y análisis que el director realiza de las partituras, surge una vinculación donde se concluye que el hecho de dirigir no debe prescindir de un análisis escrupuloso de las partituras, pues a partir del análisis musical el director puede plantear la misma administración de una orquesta, con independencia del nivel técnico que posea la agrupación que dirige y de los objetivos que se persiga a corto, mediano y largo plazos, pues, en la medida en



la que el director otorga el timón de su orquesta al análisis, lo otorga a la música misma.

Es decir, si un director conoce las partituras y el nivel de su orquesta, este podrá encaminar por diferentes niveles de dificultad a sus dirigidos, podrá hacer de su instrumento —la orquesta— un instrumento de muy alta sensibilidad, tanto técnica como interpretativa, o dilapidar el tiempo y el talento de un grupo humano que se sabe a sí mismo perfectible e interdependiente.

Para concluir: dirigir es analizar y analizar es administrar.

Administrar recursos: considerando lo costoso que resulta hoy día la realización de un ensayo y un concierto para una orquesta amateur o profesional, es totalmente necesario que cada momento del ensayo sea aprovechado al máximo posible, por lo que la calidad de los movimientos que ejecuta el director, así como los recursos verbales, deben ser claros y concisos, con una clara visión de lo que se quiere decir mediante el gesto y las expresiones no verbales de las que se hace uso. Llegar al concierto habiendo transmitido a la orquesta el ideal compositivo vivenciado durante la etapa de análisis y/o estudio, ha de ser el cometido que guíe cada paso de la preparación de una obra.

Administrar talento: tanto si se es director titular de una agrupación orquestal como si se es invitado a dirigir, detectar las necesidades musicales del grupo es un deber, pues no solamente se trata de cambiar de repertorio con grados de dificultad sino que, de mano de esta idea, se puede dar mayor profundidad a repertorios que dentro de las orquestas se consideran estándar. Esta profundidad es consecuencia de un infatigable cuestionamiento que permite analizar y reanalizar las partituras para conseguir depuración técnica y/o interpretativa según sea la necesidad del grupo. Es preciso puntualizar que en la medida en la que el director asume el reto del análisis y el montaje de obras del repertorio de su tiempo, sean estrenos o no, está también encaminando a sus dirigidos hacia posiciones estéticas que demandan otro tipo de compromisos, con lo cual la orquesta se nutre y avanza.

Administrar energía: la realización de un concierto para un instrumentista supone un tipo de concentración más elevada de lo habitual, por lo que el trabajo del director debe ir encaminado a gestionar, direccionar y acrecentar esa energía mediante el manejo de los contenidos propios de las obras a



ejecutar, obviando el consumo de esta energía en repeticiones para clarificar un concepto para el director. De esta manera, las pulsaciones energéticas que aporta el análisis deben acoplarse desde el primer encuentro con la orquesta, pues solo su clara enunciación permitirá su crecimiento hacia el final del concierto.

Como conclusión final, se debe hacer hincapié en la poca atención y el descuido en relación con el trabajo de digitalización de las partituras de compositores ecuatorianos, pues a pesar de ser trabajos esporádicos y muchas veces espontáneos, la omisión, en el futuro, puede traer consecuencias funestas tanto para el compositor como para su obra. Se visibiliza así la urgencia en el país de un fondo editorial que permita recopilar y editar con conocimiento de causa las partituras de connotados representantes del pensamiento musical ecuatoriano. La experiencia personal ha revelado que más de una vez se ha tenido que hacer frente a la crítica y enfado de directivos y músicos de orquestas extranjeros al tener que enfrentar partituras de compositores ecuatorianos, cuyo manejo en el levantamiento resulta descuidado hasta el punto de tener que omitir obras de compositores ecuatorianos por este inconveniente.

Queda entonces la necesidad de trabajar en pos del patrimonio musical del Ecuador con la anuencia de un pensamiento académico que haga justicia al denodado trabajo que los compositores han realizado para plasmar sus obras.



BIBLIOGRAFÍA

- ARAMAYO, Josan (2009): “Conversaciones con Celibidache, director de orquesta”, MusicaClasicayMusicos.com :: Revista-e “Claves Musicales”, en <http://www.musicaclasicaymusicos.com/conversaciones-con-celibidache.html> (consultado: 15 de febrero de 2015).
- ARTAZA FANO, Javier, y Luis Ángel de Benito (2004): *Aplicación metodológica del análisis musical: guía práctica*, Editorial Infides, [s. l.].
- BENT, Ian (1987): Analysis, W. Norton & Co. Inc., Norton/Grove Handbooks in Music, [s. l.].
- BERLIOZ, Hector (1843): *Grand traité d'instrumentation et d'orchestration modern*, 292 pp., Schonenberger, Paris, 1844.
- CELIBIDACHE, Sergiu (1974): “Lezione di fenomenologia musicale”, teleclase, Publicado por Roberto de Mattia, Youtube, 2014. Disponible *on line*: <https://www.youtube.com/watch?v=S9hvDv7OwRQ> (consultado: 18 de febrero de 2015).
- (s/f): “La dirección orquestal según Sergiu Celibidache”, disponible *on line*: http://www.riusfrancesc.com/article_celibidache.pdf (consultado: 11 de abril de 2015).
- COPE, David (1997): *Techniques of the Contemporary Composer*, 272 pp., Editorial Schirmer Thomson Learning, New York: Schirmer Books.
- CORRADO, Omar (2010): *Vanguardias al sur. La música de Juan Carlos Paz, Buenos Aires (1897-1972)*, 419 pp., Fondo Editorial Casa de las Américas, La Habana.
- ECO, Umberto (1991): *Tratado de semiótica general*, trad. Carlos Manzano, 5ª ed., 259 pp., Editorial Lumen, Barcelona.
- EGGEBRECHT, Hans Heinrich, ed. (1995): *Terminología de la música del siglo XX*, Kartoniert, [s. l.].
- FORTE, Allen & Steven E. Gilbert (1982): *Introduction to Schenkerian Analysis*, trad. y adapt. Pedro Purroy Chicot (catedrático de Armonía y Análisis del Conservatorio Superior de Zaragoza), 308 pp., Idea Books S.A., Norton & Co. Inc., 2003.



- FURTWÄENGLER, Wilhelm (1929): “Problemas de la dirección”, trad. Jacques Bodmer con la autorización de Brockhaus, en <http://www.riusfrancesc.com/bodmer-furtwangler.pdf> (consultado: 16 de febrero de 2015).
- (1937): “Del oficio del director”, trad. Jacques Bodmer con la autorización de Brockhaus, [s. e.], [s. l.], 1975, en <http://www.riusfrancesc.com/bodmer-furtwangler.pdf> (consultado: 10 de abril de 2014).
- GARCÍA LABORDA, José (1996): *Forma y estructura en la música del siglo xx. Una aproximación analítica*, 256 pp., Editorial Alpuerto, S.A., Madrid.
- GARCÍA VIDAL, Ignacio (2011): “Propuesta metodológica para la didáctica de la dirección orquestal”, 445 hh., Tesis Doctoral del Programa de Formación del Profesorado, Departamento de Didácticas Especiales, Universidad de las Palmas de Gran Canaria, directores de tesis: Dra. D^a Emigdia Repetto Jiménez, Dra. D^a M^a del Carmen Mato Carrodegua y Dr. D. Francisco Robaina Palmés.
- GODOY MUÑOZ, Freddy Vicente (2012): “Catálogo y antología coral de Gerardo Guevara”, 162 hh., Tesis para la obtención del título de Magíster en Pedagogía e Investigación Musical, Universidad de Cuenca y Pontificia Universidad Católica del Ecuador; directora de tesis Mgst. Germania Espinosa Ch.
- GUERRERO GUTIÉRREZ, Fidel Pablo (1995): *Músicos del Ecuador: diccionario biográfico*, 211 pp., Corporación Musicológica Ecuatoriana Conmúsica, Quito.
- (2002): *Enciclopedia de la música ecuatoriana*, [t. I], 790 pp. + CD y álbum de partituras, Corporación Musicológica Ecuatoriana Conmúsica y Archivo Sonoro de la Música Ecuatoriana, Quito.
- (2004): “La tristeza o el estigma de la música ecuatoriana”, *Ecuador: Tierra Incógnita*, No. 28; mar.-abr., 2004. Disponible *on line*: http://www.terraecuador.net/revista_28/contenido_28.htm (consultado: 18 de febrero de 2015).
- (2004-2005): *Enciclopedia de la música ecuatoriana*, t. II, pp. 791-1506 + CD y álbum de partituras, Corporación Musicológica Ecuatoriana Conmúsica y Archivo Sonoro de la Música Ecuatoriana, Quito.
- GUEVARA VITERI, Luis Gerardo (1996): “Significativa contribución a la música ecuatoriana”, en *Archivo Sonoro*, No. 4, pp. 2-16, Departamento de



Desarrollo y Difusión Musical, Corporación Musicológica Ecuatoriana Conmúsica, Quito.

JCG (2014): *Journal of the Conductors Guild*, vol. 25, núm. 1, [s.l.], 2004, pdf, en: <http://www.conductorsguild.org/pdfs/JCG25-1.pdf> (consultado el 10 de febrero de 2015).

JORDÁ, Enrique (1969): *El director de orquesta ante la partitura*, Editorial Espasa Calpe, Madrid.

KÜHN, Clemens (1989): *Tratado de la forma musical*, 269 pp., Idea Books S. A., Huelva, 2003.

LAGO, Sylvio (2002): *A arte da regencia*, trad. Gabriel Blasbery, Lacerda Editores, [s. l.], versión *on line*: <http://www.musicaclassicaymusicos.com/beethoven-director-de-orquesta.html> (consultado: 19 de febrero de 2015).

LENDVAI, Erno (1966): The Axis System, 1-16, en LENDVAI, 1973.

LENDVAI, Ernő; Béla Bartók (1973): "An Analysis of His Music", *Todd Crow Notes Second Series*, Vol. 29, No. 4; jun., 1973, pp. 1-16. Versión *on line* de Music Library Association, en <http://www.jstor.org/stable/896692> (consultado el 18 de febrero de 2015).

LYOTARD, Jean François (1992): *La Phénoménologie*, Colección Que sais-je, 11ª ed., 160 pp., Presses Universitaires de France, París.

MEYER, Leonard B. (1978): *Explaining Music: Essays and Explorations*, 298 pp., Chicago, The University of Chicago Press.

MME (s/f): "Memoria musical del Ecuador", www.soymusicaecuador.blogspot.com (consultado el 10 de febrero de 2015).

MORGAN, R. P. (1978): "The Theory and Analysis of tonal Rhythm", *The Musical Quarterly*, Vol. LXIV, No. 4.

MUNNY, Guillermo (s/f) "La séptima de Beethoven caerá en desuso", en <http://historias-autenticas.cocacola.es/la-septima-de-beethoven-caera-en-desuso#.VODiluaG-So> (consultado: 15 de febrero de 2015).

NATTIEZ, Jean Jacques (1990): *Music and discourse*, 288 pp., Princeton University Press, New Jersey.

NAVARRO LARA, Francisco [inédito]: "Los secretos del maestro", Escuela de Dirección de Orquesta "Maestro Navarro Lara", mecanuscrito inédito del autor, citado con su licencia. (Resúmenes en <http://www.musicum.net>.)



- OMO (2007). *Oxford Music Online*, Oxford University Press, 2015. Disponible on line: <http://www.oxfordmusiconline.com/public/> (consultado: 15 de febrero de 2015).
- PERSICHETTI, Vincent (1985): *Armonía del siglo XX*, Editorial Real Musical, [s.l.].
- PÉREZ PIMENTEL, Rodolfo (s/f) "Diccionario biográfico del Ecuador", disponible on line: <http://www.diccionariobiograficoecuador.com/tomos/tomo12/g4.htm> (consultado: 11 y 18 de febrero de 2015).
- RANDEL, Don Michael, ed. (1986): *Harvard Dictionary of Music*, Belknap Press, 2003.
- RIUS, Francesc (s/f): "La dirección orquestal según Sergiu Celibidache", en blog personal del autor, http://www.riusfrancesc.com/article_celibidache.pdf (consultado: 14 de febrero de 2015).
- ROBLES, Luis (s/f): "Introducción al análisis musical", en blog personal del autor, <http://www.haciendomusica.com> (consultado: 9 de febrero de 2015).
- ROSE, Michael (2003): *The Italian Tradition*, The Cambridge Companion to Conducting. Disponible on line: http://books.google.com.ec/books?id=7zsis3X3XUMC&printsec=frontcover&hl=es&source=gbs_ge_summary_r&cad=0#v=onepage&q&f=false (consultado: 16 de febrero de 2015).
- SALGADO, Luis H. (1952): *Música vernácula ecuatoriana (Microestudio)*, 10 hh., Casa de la Cultura Ecuatoriana, Quito.
- SCARABINO, Guillermo (2011): *Temas de dirección orquestal. Teoría y práctica*, EDUCA, Buenos Aires.
- SCHERCHEN, Herman (1988): *El arte de dirigir la orquesta*, trad. española, Editorial Labor, Barcelona.
- SIFFERT, Emmanuel (2014): "A method to approach the art of conducting", <http://www.appachtoconducting.com/method/> (consultado: 19 de marzo de 2015).
- STRAVINSKY, Igor (1952): *Poética musical*, trad. Eduardo Grau, 2ª ed., 128 pp., Emecé Editores, S. A., Buenos Aires; 4ª ed., 128 pp., El Acantilado, [s.l.], 2006. (En este trabajo se cita por la 2ª ed.)
- SWAROWSKY, Hans (1988): *Dirección orquestal: Defensa de la obra*, vers. española, trad. Miguel Ángel Gómez Martínez, Ediciones Real Musical, [s.l.]



VINCENT, Persichetti (1985): *Armonía del siglo xx*, 291 pp., Editorial Real Musical, Madrid.

WAGNER, Richard (1869): “El arte de dirigir la orquesta”, trad. Julio Gómez, Imprenta de L. Rubio, Madrid. Disponible *on line*: <http://www.archivowagner.com/escritos-de-richard-wagner/177-w/wagner-richard-1813-1883/472-el-arte-de-dirigir-la-orquesta> (consultado: 16 de febrero de 2015).

WIKIPEDIA (2015): “Wikipedia, la enciclopedia libre”, ed. 2015 en español. Disponible *on line*: <https://es.wikipedia.org/wiki/Wikipedia:Portada>

WONG CRUZ, Ketty (2004): *Luis Humberto Salgado: un Quijote de la música*, 164 pp., Fondo Editorial de la CCE, Quito.



ANEXO 1. ENTREVISTA A GERARDO GUEVARA, POR WILLAM VERGARA

Introducción

La presente entrevista, ofrecida por Gerardo Guevara el sábado 28 de junio de 2014, resulta significativa dadas las referencias testimoniales que ofrece sobre su formación, generalidades musicales, recursos compositivos, estética y ejercicio de dirección.

Debe indicarse que con motivo de la presente investigación, Guevara revisó y autorizó la versión editada de esta entrevista.

¿Cuáles factores han influido en su formación para tomar la decisión o interés por la composición?

Es una linda pregunta. En primer lugar, debo recalcar que yo nací en el Conservatorio Nacional de Música en Quito, por lo cual yo conocía no solamente a los músicos como músicos, sino también a los músicos como personas; entonces, mi relación con la música y con los músicos ha sido muy cercana siempre: una relación siempre magnífica.

El haber conocido personalmente a los compositores, me ha dado una imagen de que el compositor no es un ser extraordinario fuera de este mundo, sino que es un ser humano que tiene una formación musical técnica, y eso le permite escribir.

Todo lo que tiene que ver con música para mí era natural: una cosa lógica que estaba allí a la mano

El haber vivido en este entorno, ¿hizo que usted adoptara una posición estética antes de su viaje a Europa?

Mi posición estética, sin que yo lo supiera, naturalmente, fue pues toda la experiencia hasta mis 29 años, que fui a Francia como músico ya formado. O sea, que conocía a Luis Humberto Salgado, Francisco Salgado... Todo el mundo de la creación y la interpretación musical eran pues mi *habitués*. Todo influyó en mí; no puedo decir que haya tenido rechazo mental o sentimental hacia nada. Yo era abierto completamente a todo.



Estos fueron entonces los procesos locales que influyeron en su formación, pero, además de ellos, ¿existe algún compositor a alguna postura estética en particular que haya calado en usted?

Bueno, naturalmente, las influencias exteriores fueron muy grandes, yo comenzaría con Pierre Schaeffer: francés que inventó la música concreta, o más bien no la inventó, sino que tomó conciencia de la música concreta, que es la música que nos rodea, con la que estamos viviendo o sobreviviendo permanentemente [*risas*]. Tuve la oportunidad de trabajar con Schaeffer en París. Fue una experiencia de primera mano porque yo fui parte del grupo de la investigación musical de Francia que dirigía Schaeffer.

Revisando un poco sus partituras en cuanto a manejo de la armonía, y habiendo recorrido camino junto a Schaeffer, estando rodeado de todo el mundo investigativo como el de Bartók (por nombrar alguno), ¿esto determinó en alguna medida su obra?

Lo de las armonías... va a parecer pretencioso pero... eso fue una evolución propia mía, fue mi experiencia artística personal, no mi criterio.

¿Existe algún compositor en la historia de la música universal por el que se haya sentido influido de alguna manera en particular?

Sí, yo muy conscientemente seguí la experiencia de Béla Bartók, investigativa y compositiva, porque Bartók, primero un nacionalista formidable y segundo un investigador de su música, ¡era húngaro! Entonces, la influencia de él fue muy fuerte y decisiva para mí.

El hecho de haber estudiado en Guayaquil con un compositor húngaro, ¿tuvo algo que ver?

Jorge Raiki: fue por él que yo conocí a Bela Bartók, él fue mi profesor de Armonía, y a pesar de que yo ya había hecho Armonía en Quito, lo volví a hacer con Raiki en Guayaquil. Lo interesante con él fue la conciencia que él tenía de la música húngara, influencia directa de Bartók; o sea, que Bartok tuvo una influencia directa sobre Raiki y este sobre mí, a pesar de que nunca desarrollamos proyectos de investigación juntos en el Ecuador. De esto se desprende que mi postura compositiva sea nacionalista

¿Cómo usted describe y cuáles son los aspectos más importantes de esta tendencia compositiva en su obra?



Una cosa importante que debo a mis estudios musicales, a mi análisis de la música nacional, es el hecho de haber tomado conciencia y tomado en cuenta que la música ecuatoriana es modal... *modal* es un término musical... de los modos griegos... incluido lo pentatónico; por eso mi música es básicamente modal. A pesar de que durante mi estadía en Europa tuve acercamientos a la música de vanguardia, lo que no he querido es que mi música sea representante de la música contemporánea de avanzada. Siempre conscientemente he guardado la tonalidad y la modalidad ecuatoriana.

Habiendo topado con algunas de las corrientes compositivas del siglo XX, ¿se podría establecer una periodización en la vida de Gerardo Guevara como compositor?

Naturalmente, de 0 a 20 años mi formación en el conservatorio de Quito, toda mi formación musical viene desde allí. En realidad sería hasta los 29 años; cuando yo digo a los 20 años es en referencia a que obtuve una beca del gobierno ecuatoriano a los 20 años, beca económica que no era gran cosa... no recuerdo bien cuánto fue... creo que eran doscientos sucres...

La segunda época está delimitada por mi viaje a París, donde en mi estilo compositivo tomó más fuerza el contrapunto y luego la apertura tonal. Esto quiere decir que no solamente trabajaba en una tonalidad, sino que dentro de esta tonalidad yo manejaba las tonalidades relativas, que nada tienen que ver con el politonalismo. Al momento, me resulta difícil decirle en qué obra comenzó esta tendencia, porque todo iba mezclándose, pero ha sido una constante y ha quedado para otras obras.

Un asunto que olvido mencionar de la primera etapa es que desde los 20 a los 29 años yo viví en Guayaquil, yo me case aquí, mi hijo nació acá. Entonces, quedaría determinado para mí que la primera época fue Quito, la segunda Guayaquil, la tercera época París, y la cuarta el retorno.

¿En la jerga musical se debería utilizar algunos elementos de referencia para establecer que una obra suya pertenece a tal o cual período?

Naturalmente, cada época corresponde a un período de mi desarrollo musical. La primera época de Quito fue mi formación básica con las influencias de compositores nacionalistas quiteños: Luis Humberto Salgado, Francisco Salgado, Ricardo Becerra, Angel H. Jiménez, José Ignacio Canelos; luego las



influencias ya comentadas de profesores y compositores en el extranjero, a más de mis estudios.

Cuando regresa al Ecuador, en el cuarto período, usted es nombrado director de la Orquesta Sinfónica Nacional. ¿Cómo fue ese reencuentro?

En primer lugar, la Orquesta Sinfónica Nacional era una aproximación a orquesta sinfónica por el número de músicos y por la calidad de músicos; el panorama de una orquesta sinfónica al estilo de París o de New York está muy lejos. Es una orquesta pequeña, el nivel no es muy alto, típicamente propio de nuestro subdesarrollo musical. Una de las variantes que yo puse en la orquesta fue tocar música ecuatoriana. ¡Nunca se tocaba música ecuatoriana!, porque los directores de la sinfónica generalmente eran extranjeros, entonces a ellos no les interesaba la música nacional.

Usted estudió Dirección en París. ¿Recuerda algún dato particular de algún maestro?

[Sonrisas.] Ayer o antes de ayer estaba recordando sus nombres, pero ahora de golpe no los puedo recordar... Uno de mis profesores fue un distinguido compositor francés, Pierre Dervaux, donde veíamos la técnica de dirección como tal: manejar el brazo, manejar la expresión, lo importante de un análisis musical. Entonces, como verá, era un trabajo de músico: el joven director hablando, dirigiéndose a la orquesta con términos musicales sobre la interpretación de un pasaje. Generalmente, estos cursos de dirección musical comienzan con la *Primera sinfonía* de Beethoven.

A su retorno, y luego de haber hecho una carrera como compositor y director, ¿cómo está el mundo de la dirección en el Ecuador?

Los directores eran extranjeros, generalmente. No había directores musicales nacionales. Yo fui el primero... perdón... miento un poco, porque cuando yo fui estudiante del conservatorio, mi maestro Juan Pablo Muñoz Sans, que era director del conservatorio, dirigía la orquesta, entonces era un director nacional, aunque no estoy seguro de que haya tenido una formación como director musical, pero con seguridad usted verá reflejada en mí la primera imagen de un director con formación académica, porque el maestro Luis Humberto Salgado, que también dirigía la orquesta, que yo sepa, no tuvo clases de dirección, pero la capacidad musical de él, al igual de la de Juan



Pablo Muñoz, le permitía dirigir la orquesta por sus conocimientos musicales y todo lo que respecta a su formación artística musical.

¿Existe algún director en particular en el Ecuador que haya trabajado sus obras, y con cuya labor usted se haya identificado plenamente?

Sí, naturalmente, Álvaro Manzano como director formado. Aunque jóvenes directores hayan incursionado en la dirección, esta sigue siendo, en mi país, empírica, porque no hay un curso de dirección, es el músico con conocimientos musicales suficientes que puede dirigir una orquesta, pero la dirección musical técnica no existe en el Ecuador.

Pero con esta perspectiva en cuanto a directores y músicos, las orquestas del Ecuador han evolucionado pero muy poco. Creo que llevamos un atraso de por lo menos veinte años, sin poner a los músicos, a los directores como culpables, sino más bien como consecuencia. La vida artística tanto en Quito como en Guayaquil es muy pobre, no existe un nivel de competencia musical; la orquesta de Quito siempre ha sido un poco mejor que la de Guayaquil, desde siempre, porque la formación en el conservatorio de Quito era mejor que en el conservatorio de Guayaquil, nada más.

Algunas de sus obras están grabadas tanto por la sinfónica de Guayaquil como por la de Quito. ¿Estos trabajos deberían tomarse como un trabajo ya terminado, como una verdad, o como un punto de vista donde todavía se puede seguir explorando?

No quiero compararme con Beethoven, es solamente un ejemplo: las sinfonías de Beethoven han sido grabadas muchísimas veces y cada vez un director encuentra algo más que decir, porque la música de Beethoven lo permite, y la música de Guevara también.

¿Cómo está el mundo de la composición en el Ecuador? ¿Tenemos a un Carrera Andrade o un Guayasamín de la composición?

Usted ha mencionado un escritor de altísimo nivel y un pintor que posiblemente es el más representativo del Ecuador. En música no hemos llegado a ese nivel. Por hacer un símil con Jorge Carrera en literatura, solamente hay un músico que llegó a ese nivel y es Luis Humberto Salgado. Esto ha sucedido por muchísimas cosas que incluso son extramusicales: el medio ambiente no ha dejado que se desarrolle la música como debería desarrollarse, los conceptos políticos son demasiado políticos, no político-



artísticos; es decir, con conceptos más abiertos, de país. Es un atraso general que tenemos y que en la música se siente muchísimo.

¿Entonces usted se siente un Quijote como compositor en el Ecuador?

[*Risas.*] Más bien, Sancho Panza... En realidad, yo he vivido mi música como un músico total: capaz de componer, de dirigir, de hacer música; entonces, siempre he estado en actividad, no he tenido la desgracia de sufrir. Si hubiese sido solo compositor, entonces quizá hubiera tenido las penurias de que no se toca la música, no se editan las obras y más avatares del compositor, porque nuestro ambiente es así... ¿Qué obras de compositores se oyen hoy en día en las orquestas de Guayaquil o Quito...? No se sabe si hay compositores en el Ecuador, porque no hay una conciencia nacionalista en la interpretación musical. He aquí que el ambiente otra vez es el culpable: no hay concursos de composición en el Ecuador, los poquísimos que hubo en mi época cuando fui director del Conservatorio Nacional de Música, incluso cuando fui director de la orquesta, no se han repetido ni se ha repetido ese interés por los concursos de composición nacionalistas para incentivar a la juventud a que escriba; tampoco existen —que yo sepa— los encargos musicales, las orquestas no encargan y es una pena; es por eso que hay poca música nacional, porque las orquestas no se interesan, o porque seguramente no cuentan con el dinero para este pago. En términos más abiertos, el medio se ha quedado a un nivel muy mediocre, se conformó, no hay una tendencia al crecimiento; los fenómenos pueden ser varios, pero el hecho es que vivimos más bien un estancamiento antes que un avance.

¿Qué debería considerar un director al momento del montaje de sus obras, en este caso: *In terra pax hominibus*, *Galería Siglo XX* y *Eloy Alfaro*?

Lo que todo director de orquesta debe hacer es analizar la obra y ver la relación que yo trate. Un poco más generosamente que Luis Humberto Salgado, yo escribí las obras para la orquesta que había; ahora, la época de Luis Humberto Salgado la diferencia entre el compositor y la orquesta era enorme; entonces Salgado escribía para la orquesta que debería ser: 4 flautas, 2 flautines, 3 oboes, es decir la orquesta grande, lo hizo expreso lógicamente, quería empujar para que la orquesta crezca, para que el ambiente musical



mejore. Usted habló de Don Quijote: yo creo que el gran Quijote fue Luis Humberto Salgado y hay un libro dedicado a Salgado, de Inés Muriel, que se llama *El Quijote*.

***Galería Siglo XX*, ¿existe alguna intención detrás del título?**

La intención del título y de la obra en sí es mostrar cómo sería el constructivismo musical, porque el constructivismo existe en la pintura, en la arquitectura, pero en música muy poco se ha utilizado, creo que yo soy el único que ha utilizado esos términos. La intención de *Galería Siglo XX* es mostrar música del siglo XX; es decir, que existe un concepto de avanzada. Una parte de la obra que quizá llama la atención es “Mestizaje”, pero esto no debería sorprender pues nuestra música es mestiza, tenemos pues la pentafonía más la eptafonía y más la dodecafonía. “Nuevas formas”, el último movimiento, es un interés por avanzar en la creación musical y su forma, que no siga siendo el pasillo, el albazo, sino que nos introduzcamos en la búsqueda y creación de nuevas formas musicales.

La poesía y los ritmos nacionales son aspectos constantes de su trabajo musical, con nombres como los de Jorge Enrique Adoum o Jorge Carrera Andrade. ¿Cuál es el interés por las relaciones de texto y música, y cómo los interrelaciona?

En primer lugar, usted ha mencionado a dos de los más grandes poetas ecuatorianos. Yo de ninguna manera soy poeta, pero soy músico por lo menos instruido, que lee a Carrera y a Adoum; entonces, para mí son dos grandes poetas y yo traté de servir con mi música a esa poesía.

Eloy Alfaro, ¿tiene alguna connotación adicional el hecho de haber escrito esta obra?

Naturalmente, naturalmente, siempre Eloy Alfaro para mi generación —y espero que siga siéndolo para las nuevas generaciones— es un ejemplo de nacionalismo y de desarrollo, de concepto de elevación social. Eloy Alfaro no solamente era el gran luchador, el que hacía guerrillas; porque le tocó en ese tiempo luchar contra el conservadorismo que era feroz, entonces Alfaro tuvo que estar peleando siempre. El gran luchador tenía un concepto liberal avanzado para la época, era pues lo más adelantado, como ahora decir “comunismo de avanzada” [sonrisas].



Todas las partes de la obra fueron planificadas según la vida de Alfaro, como por ejemplo “La hoguera bárbara”. En primer lugar, está la vida misma de Alfaro y luego la obra que él hizo, porque él era un gran luchador pero también un gran constructor, es por eso que una parte de la obra se denomina “El constructor”, porque Alfaro fue capaz de construir, por ejemplo, los grandes colegios, colegios para mujeres; es decir, que la educación para Alfaro era importantísima.

Aunque la obra fue un encargo de la Orquesta Sinfónica de Guayaquil, el personaje siempre me ha interesado y cuando llegó el pedido de Guayaquil, fue un gran alivio para mí poder escribir sobre alguien en quien yo pensaba permanentemente.

Existe un error en la partitura digitalizada, pues se anota el nombre de Jorge Ávila Vásquez en la parte de “La hoguera bárbara”, pero está basado sobre un texto de Jorge Dávila Vásquez.

Solicitar a un compositor la descripción de su obra resulta quizá reiterativo, pero como un ejercicio, ¿estaría usted dispuesto a describir *In terra pax hominibus*?

La idea básica de esta obra es su título: “Y en la tierra paz a los hombres”. Entonces, la intención de la obra es dar una imagen de paz; sin embargo, el texto de Adoum es fuerte, pero Adoum dice también: “Habrá un día más puro que los otros”. Entonces, él busca la paz también; Adoum no es solamente un revolucionario de izquierda, sino también el hombre que mira hacia el horizonte y busca la paz.

¿Ha quedado satisfecho con el montaje de sus obras con las orquestas del Ecuador?

[*Silencio...*] Es una pregunta difícil, porque no ha habido tantos montajes de obras mías como para hacer una definición de si me han gustado todas las versiones que se han hecho; la respuesta es práctica musical, toda obra debe ser mirada siempre con amplitud buscando mejorar su expresión; es decir, espero que todas las obras mías que se vuelvan a tocar cada vez estén mejor, y esto dependería de cada director de orquesta y de cada orquesta; para esto es necesario que todos los directores y todos los conservatorios hagan de la materia de análisis musical una práctica cotidiana; me parece que en



educación musical estamos atrasados; el concepto de formación musical está muy atrás del siglo XX: es un concepto del siglo XIX.

En este punto podemos anotar que en Ecuador se escribe mucha biografía sobre compositores ecuatorianos, pero un análisis sobre las partituras no existe, o una mirada técnica al interior de las partituras no existe. ¿Por qué?

Naturalmente que no, pero no es culpa de nadie; es simplemente que nuestra vida artística musical no va más lejos, no va a la crítica pura por ejemplo; la crítica musical en el Ecuador no existe; entonces, nos toca desarrollar el ambiente musical, el pensamiento artístico; y el concepto de obra, sea musical o poética, debe desarrollarse. El Ecuador es un país que se queda muy quieto, la crítica artística en general es muy pequeña, lo más que se critica es sobre literatura y a veces hasta sobre pintura, pero nada más.

En las obras que nos ocupan y su orquestación, ¿cuáles considera usted que son los criterios compositivos más desarrollados?

Se han tocado tan pocas veces estas obras que yo ya no las recuerdo, tengo que volver a oírlas y revisarlas; para mí ya es un hecho pasado, ya compuse estas obras, ya me liberé de ellas; pero por ejemplo en *In terra pax homminibus* ha sido un deseo mío que exista la paz en nuestro mundo.

Fin



ANEXO 2. EDICIÓN CRÍTICA DE LA PARTITURA

El presente trabajo requirió la digitalización de la partitura *Galería Siglo XX* del compositor Gerardo Guevara, dadas las exigencias de gráficos y de citas que permitieran la verificación de los enunciados en el análisis y de las recomendaciones técnicas para la aplicación de los recursos directoriales que se hace a través de la partitura.

Para este fin fue pertinente realizar un trabajo ecdótico,⁷⁰ próximo a la edición crítica, al menos en lo que concierne a la reconstrucción de la partitura sobre la base de principios lo más fieles posibles a los originales de su autor.

Dicha partitura se anexa al presente trabajo junto al resultado textual, realizado con preceptos de edición que evitan adaptaciones subjetivas, con el cotejo de la fuente manuscrita autógrafa, la obra de copistas y la primera edición digital, a fin de ofrecer un texto musical que se acerque lo más posible a las intenciones del compositor.

Esta edición se acompaña de información sobre la obra, sobre el contenido del trabajo que antecede a la partitura, la cual contextualiza su génesis al tiempo de darle significado para la historia de la música ecuatoriana y de brindar herramientas para el director y el instrumentista que desee interpretar la música en el ideal estilístico de Guevara, sin olvidar que el texto es el intento, más o menos conseguido, de fijar en notas la fantasía musical de un compositor, y que es un concepto gráfico que fija el curso externo de una composición llegando a ser solo una aproximación de sus procesos internos.

La intención del editor es presentar un texto musical fiable y comprensible mediante el uso de softwares especializados en la edición de partituras que permitan obtener un texto con claridad y legibilidad, y que permita al texto volver a su estado original, quitando las capas de posibles accidentes y dejando ver el texto limpio que es la manifestación física de la obra conocida por el autor.

⁷⁰ Se conoce también como crítica textual o textología, y busca la edición de textos ceñida, lo más posible, a la voluntad del autor limpiando los errores de transcripción surgidos en ediciones sucesivas. Se pretende, entonces, la reconstrucción del texto tan próximo al original como sea posible.